14 5/34

14 5/34

ЕЖЕГОДНИК

ПЕТРОГРАДСКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ТЕАТРОВ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

А. С. ПОЛЯКОВА.

ПЕТРОГРАД
1920.

9-я Государственная типография, Моховая, 40.

283898

Сезон 1918—1919.

О ПЛЯСКЕ.

Диалог ЛУКИАНА.

Перевод с греческого, предисловие и примечания А. И. Малеина.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Автор настоящего труда—греческий писатель Лукиан—жил приблизительно между 120—180 гг. по Р. Хр. Родился он в довольно отдаленном от центров тогдашней образованности сирийском городе Самосате. Ритор и софист, он мастерски владеет языком и стилем и пишет такие грациозные безделушки, как «Похвалу мухе», а наряду с этим стремится в более серьезных рассуждениях слить философский диалог, форма которого была выработана Платоном, с веселой насмешкой комедии. Но самостоятельным мыслителем он не был, так как свои молодые годы посвятил не научным занятиям, а разного рода публичным лекциям и импровизациям особенно на поприще философии. С этой целью он усердно компилировал серьезные труды предшествующих мыслителей. Таким же характером отличаются и его чисто литературные работы, которых насчитывается до восьмидесяти. Справедливо поэтому Лукиана называют теперь прекрасным фельетонистом. Одной из характерных особенностей его таланта была любовь к насмешке и скептицизму, который он прилагал решительно ко всему, особенно же к религиозным суевериям и псевдофилософии, почему его неоднократно сравнивают с Вольтером. Из сатирических произведений Лукиана особенно знамениты т. н. «Разговоры в царстве мертвых», где он заставляет беседовать между собою лиц, принадлежащих к разным эпохам и народам, как например Сципиона, Ганнибала, Александра Великого и Миноса. «Разговоры» служили предметом неоднократных подражаний, начиная с эпохи Возрождения и вплоть до первых годов XIX столетия. Этой литературной формой пользовались особенно усердно, как материалом для политической сатиры преимущественно на умерших государей и великих деятелей, которым приходилось выслушивать после смерти от своих предшественников подчас весьма едкую характеристику их земной деятельности. Такая литература, как оригинальная, так и переводная, процветала и у нас, для чего достаточно пересмотреть хотя бы только «Опыт» Сопикова. Вообще, в новом мире, начиная с эпохи Возрождения, Лукиан был, пожалуй, гораздо более популярен, чем в древности.

Диалог «О пляске» происходит между двумя действующими лицами: Ликином, в котором нетрудно угадать самого Лукиана, и философом ци-

ником Кратоном. Трактат составлен применительно к указанной выше писательской манере Лукиана. Вероятно, он имел такие же сведения об излагаемом предмете, сколько знает у нас про балет всякий образованный человек. Поэтому, избрав себе данную тему, он обратился к какому нибудь хорошему руководству по настоящему вопросу и составил на основании этого пособия живую и бойкую статью, написанную в общем довольно размашисто, без особой отделки, особенно в перечислении мифологических сюжетов для пантомимы, и с некоторою гиперболичностью, присущею софисту-ритору. Но все же он дает, в общем, ясное и отчетливое представление об излагаемом предмете, почему и находит всегда себе почетное место в изложениях истории танцев и балета. Особое порицание, но и то за свою внешность, вызвал диалог со стороны известного автора «Оберона» и вместе прекрасного, можно сказать классического, переводчика Лукиана, Хр. М. Виланда, который говорит: «Весь этот трактат в моих глазах является одним из самых дурных произведений нашего автора, без гения, без искусства, без методы, без философии и без вкуса»... и т. д. (Lucians von Samosata Sämtliche Werke. Aus dem Griechischen übersetzt und mit Anmerkungen und Erläuterungen versehen von C. M. Wieland. Vierter Theil. Lpzg. 1789, S. 373 f.). С точки зрения содержания наш трактат вызвал полупрезрительное отношение у одного из русских историков балета в словах: «Диалог о пляске» Лукиана—не более как шутливая бутада о римской пантомиме» (Ежегодник И. Театров, 1899—900, приложение 2-е, стран. 54). Я умалчиваю об имени автора этой тирады, так как она поразительно совпадает с отзывом о нашем трактате известного французского ученого Emmanuel'я «La danse Grecque antique. Paris 1896, p. 5): «Le Dialogue de la danse, de Lucien, n'est qu'une boutade, pleine de gaité, dont la pantomime romaine fait tous les frais». Для целей, поставленных французским исследователем, диалог «О пляске» дает действительно очень мало. Что это замечание нашего соотечественника стоит совершенно одиноко даже в его собственной статье, показывают другие места ее, где диалог признается, напр., «наиболее ценным авторитетом при суждении о танцах античной эпохи» (стран. 58) или к Лукиану же рекомендуется обратиться историку античной хореографии на стран. 119. Сам автор неоднократно ссылается на диалог [1]).

На русском языке этот трактат доселе не появлялся, хотя в общем греческого сатирика переводили у нас довольно усердно. Так, еще в XVIII веке почти все произведения Лукиана появились в передаче «свя-

[1]) Вообще, к сожалению, данный «Историч. очерк античной хореографии» страдает многими неточностями. Так, на стран. 54-й речь Либания признается более древней, чем Лукиан (не понято выражение Эммануеля, стран. 5, «de plus basse époque») на стран. 70-й трагик Софокл считается современником мифической Навзикаи; на стран. 75-й греческий философ Платон оказывается писавшим по латыни; на стран. 76-й; называются несуществующие писатели «Арноб» и «Эвзоний» и т. д. Одну «забавную ошибку» того же автора отметил уже Ю. П. Морозов в статье «Литература русского балета» (Ежегодник 1909, II, стран. 103).

щенника Ивана Сидоровского и колежского регистратора Матвея Пахомова» (3 части, СПБ. 1775—76—84, изд. Академии Наук). Затем отдельные переводы перечислены у П. И Прозорова в «Систематич. указателе книг и статей по греч. филологии с XVII столетия по 1892 год. С прибавл. за 1893, 1894 и 1895 годы» (СПБ. 1898. Изд. Акад. Наук) и в изящном издании «Лукиан. Биография. Религия. Перевод под ред. Ф. Зелинского и Б. Богаевского (М. 1915)» [1]).

Перевод сделан по тексту Jacobitz'a Luciani Samosatensis opera. Vol. II (Lipsiae. MDCCCLXXXVII). Пособиями служили латинский перевод Диндорфа (Paris. Didot 1884), французские: бывшего проф. Харьковского университета Belin de Balu (Tome troisième. A Paris MDCCLXXXIX; подробности об этом анонимном издании см. в книге «Историко-филологич. факультет Харьк. У-та за первые 100 лет его существования. Харьков 1908, стран. 146 сл.) и E. Talbot (Tome premier. Troisième éd. Paris 1874), упомянутый немецкий перевод Виланда и комментированное издание Ausgewählte Schriften des Lucian. Erklärt von Julius Sommerbrodt. Drittes Bändchen. Berlin 1857.

Предназначая свой перевод для лиц, не могущих читать Лукиана в подлиннике, я старался о возможно точной передаче текста, а потому умышленно оставил неприкосновенными некоторые стилистические шероховатости подлинника, как напр. повторение одних и тех же слов.

В объяснениях я стремился подчеркнуть, какое значение трактат Лукиана имеет для истории балета, и в каком отношении стоит он к позднейшей теории балета. Применительно к этой второй задаче я старался сблизить греческого автора с классическим трудом «Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts par M. Noverre, ancien maître des ballets en chef de la cour de Vienne et de l'Opéra de Paris. Tomes I—IV (St.-Pétersbourg. 1803—1804), который еще недавно у нас собирались переводить («Новый Энциклопедич. Словарь», т. IV, стран. 843). Новерр (таково сокращенное обозначение ссылок на него) был для меня особенно важен потому, что, как известно, он стремился воскресить античную пантомиму и, так сказать, одухотворить ею современные ему балеты.

Прочие пособия, чаще других цитуемые в примечаниях:

Благовещенский—«Римские Пантомимы» статья Н. М. Благовещенского в «Пропилеях», сборнике статей по классич. древности, издававшемся П. М. Леонтьевым. Т. IV (М. 1856), стран. 563—582.

Ежегодник.—Ежегодник И. Театров.

Либаний—Речи Либания. Перев. с примеч. С. Шестаков. Т. II (Казань 1915. «К Аристиду за плясунов», стран. 433—468).

Сильво—Опыт алфавитного указателя балетам, пантомимам, дивертиссементам и т. п. сценическим произведениям, сочиненным и предста-

[1]) Сюда можно добавить переводы «Человеконенавистника» П. Г. Руцкого (Рига 1901; отт. из «Рижского Вестника») и «О смерти Перегрина» А. П. Касторского (Казань 1916; отт. из «Правосл. Собеседника»).

вленным в России, начиная со времен царствования «Тишайшего» по настоящее время (1672—1900). Составил Л. Г. Сильво. (СПБ. 1900).

Фридлендер — Людвиг Фридлендер. Картины из бытовой истории Рима в эпоху от Августа до конца династии Антонинов. Часть I. Перевод под ред. Ф. Зелинского и С. Меликовой (СПБ. 1914. В серии «Общая история европейской культуры». Т. IV).

Худеков — С. Н. Худеков. История танцев. Части I, II и III (Пг. 1913—1915).

Castil-Blaze — La Danse et les Ballets depuis Bacchus jusqu'à Mademoiselle Taglioni par Castil-Blaze (Paris 1832).

Dictionnaire — Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments. Ouvrage fondé par Ch. Daremberg et rédigé... sous la direction de M. Edmond Saglio avec le concours de M. Edmond Poittier (Paris 1877—1916).

Emmanuel, см. выше.

Из экономии места мифы в гл. 37—60 объяснены возможно кратко. Более подробное толкование их на русском языке можно найти только в популярных книгах: «Что рассказывали греки и римляне о своих богах и героях?» Н. А. Куна (М. 1914) и «Мифы классической древности» Г. В. Штолля. Пер. с нем. В. И. Покровского и П. А. Медведева. Томы I и II (М. 1865—67; были и новые издания). Из иностранных пособий наиболее подходящими являются книги Preller'a GriechischeMythologie и Römische Mythologie (несколько изданий) и «Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie herausgegeben von W. H. Roscher (Leipzig 1884—1914).

В видах сбережения места я не указываю также разницы между античной пантомимой и позднейшим балетом, отсылая читателя к статьям: Д. Л. [яшкова] «Краткие очерки по истории балета — I в «Бирюче», № 10 (9—22 января)) и своей «Из истории древне-римского балета», там-же, № 11—12 (23—31 января). Добавлю только, что именно теперь, в наш демократический век, можно ожидать возрождения пантомимы. Действительно, пролетариат всех стран стремится ныне сблизиться между собою, но пока единственным общепонятным средством для такого взаимного общения остается, к сожалению, только жест [1]).

---

[1]) С особым удовольствием могу отметить, что возрождение античной пантомимы произошло не далее, как в минувшем 1918 году и притом у нас в Петрограде. Именно, в конце этого года, сперва в Выборгском коммерческом училище, а затем в Рождественском совдепе и в институте Живого Слова были воспроизведены пантомимической пляской сцены из Одиссеи, изображающие эпизод с Навсикаей и Одиссеем, начиная с поездки царевны на берег моря и кончая отбытием многострадального героя на родину. Подробности об этом интересном и изящном представлении можно найти в «Гермесе» (т. XXIII, стран. 227—231).

ДИАЛОГ О ПЛЯСКЕ.

1. Ликин. Кратон, я думаю, ты давно подготовился к своему выступлению с тяжким обвинением против пляски и самого искусства плясать, а вдобавок еще и против нас, находящих удовольствие в подобном зрелище и прилагающих большое старание к такому, по твоему мнению, презренному и женскому занятию; поэтому выслушай, насколько ты сбился с прямого пути и насколько неблагоразумны твои обвинения против этого величайшего из житейских благ. Разумеется, ты заслуживаешь прощения в том случае, если, привыкнув с ранней юности к печальному образу жизни, считаешь благом только то, что сурово, и признал данное занятие достойным обвинения по незнанию его.

2. Кратон. Ликин, друг мой, неужели настоящий мужчина, к тому же не чуждый образования и сколько нибудь причастный к философии, способен оставить стремление к возвышенному и свое общение с древними мудрецами, а взамен этого может дать очаровывать себя звуками флейты и смотреть на изнеженного человека, величающегося мягкими одеждами и распутными песнями и подражающего влюбленным бабенкам, самым похотливым из всей древности, разным там Фэдрам, Парфенопам и Родопам? Может, говорю я, смотреть на все это под звуки струн, трелей и выбиваемого ногою такта? Разве это не действительно смешно и не приличествует менее всего человеку свободному и подобному тебе? Поэтому, когда я узнал, что ты находишь досуг для подобного зрелища, я не только не обрадовался за тебя, но огорчился, что ты забыл про Платона, Хрисиппа и Аристотеля и сидишь подобно тем, кто щекочет себе уши перышком. Неужели ты не помнишь, что существуют ведь, и притом в бесчисленном количестве, и удовольствия для слуха и зрения, если уж нельзя обойтись без такого времяпровождения? Таков, например, хоровод флейтистов, серьезное пение под звуки кифары, а в особенности величавая трагедия и в высшей степени веселая комедия—все это удостоилось быть содержанием и общественных состязаний.

3. Поэтому, милейший мой, тебе надлежит долго защищаться пред людьми образованными, если ты не хочешь быть совершенно выделенным и изгнанным из серьезного общества. Впрочем, думаю, еще лучше будет тебе вылечиться от всего этого отрицанием и с самого начала признаться, что ты ни в чем подобном и не прегрешал. А на будущее время остерегайся, чтобы не сделаться незаметно для нас из прежнего мужчины какой

нибудь лидийской флейтисткой или вакханкой; правда, это будет столько же твоя вина, как и наша, если мы не отвлечем тебя, как Одиссея, от лотоса и не вернем к обычным занятиям раньше, чем театральные Сирены незаметно и всецело овладеют тобой. Впрочем, те посягали только на уши, почему плывший мимо них нуждался в воске, а ты, кажется, попал в полное рабство и через глаза.

4. Ликин. Ах, Кратон, что за кусливую собаку ты выпустил против меня. Но все же свой пример, упоминание о лотофагах и сиренах, ты, как мне кажется, привел весьма неудачно для моего положения. Ведь тем, кто вкушал лотос и слушал Сирен, наградой за эту еду и это слушание была гибель, а на мою долю и удовольствие выпало гораздо более приятное, и конец, сверх того, достался хороший. Я отнюдь не попадаю в положение человека, забывающего свои домашние дела, и не дохожу до какого либо непризнавания самого себя; но, скажу прямо и без всякого колебания, я возвращаюсь из театра гораздо более благоразумным и предусмотрительным в делах житейских. Мало того, вот когда уместно привести гомеровский стих, что видевший это зрелище, «плывет, насладившись и большее сведав».

Кратон. Клянусь Геркулесом, Ликин, я не понимаю, что с тобою, раз ты не только не стыдишься этого, но даже как будто гордишься? Ведь самое ужасное тут то, что ты не подаешь нам никакой надежды на исцеление, если дерзаешь даже хвалить столь позорные и презренные деяния.

5. Ликин. Скажи мне, Кратон, на основании чего ты порицаешь пляску и происходящее в театре? видел ли ты это сам или ты совершенно непричастен к зрелищу и, несмотря на это, считаешь его, как говоришь, позорным и презренным? Ведь если ты видел это, то и ты стал на одну доску с нами; если же нет, то смотри, как бы твое порицание не показалось безрассудным и дерзким, раз ты обвиняешь то, чего не знаешь.

Кратон. Только того еще и не хватало, чтобы я с своей длинной бородой и седыми волосами уселся посредине между бабенок и зрителей, подобных сумасшедшим, да еще хлопал и кричал самые непристойные похвалы какому нибудь негоднику, ломающемуся без всякой нужды.

Ликин. Такой тон тебе можно извинить, Кратон. Но допустим, что ты меня послушаешься, только ради опыта отправишься на зрелища и там не будешь сидеть с закрытыми глазами, и вот я уверен, что ты не преминешь с тех пор занимать ранее других удобное место на представлении, откуда можешь и увидеть, и услышать все в точности.

Кратон. Провалиться мне, если я решусь когда нибудь на что либо подобное, пока у меня будут волосатые голени и не выщипанный подбородок. А вот тебя то, совершенно охваченного у нас вакхическим неистовством, мне уже даже и жаль.

6. Ликин. Так не хочешь-ли, товарищ, прекратить эти проклятия и выслушать мою речь о пляске и о том, что в ней есть прекрасного? Я

постараюсь объяснить тебе, что она доставляет зрителям не только наслаждение, но и пользу, укажу, в какой мере она воспитывает, обучает и уравновешивает душу смотрящих на нее, изощряет их вкус прекраснейшими зрелищами, заполняет их слух дивной гармонией и обнаруживает некую общую красоту души и тела. А если пляска осуществляет все это с музыкой и ритмом, то за это, пожалуй, она не заслуживает порицания, а скорее похвалы.

Кратон. У меня, конечно, нет достаточного досуга, чтобы слушать безумца, восхваляющего свою болезнь; но если ты хочешь вылить мне какой нибудь свой вздор, то я готов оказать тебе эту дружескую услугу и предоставить свои уши; пожалуй, смогу даже без воску выслушать эти пустяки. Так вот я буду теперь молчать перед тобой, а ты говори, сколько хочешь, как будто тебя никто не слушает.

7. Ликин. Прекрасно, именно об этом я и просил больше всего. А немного спустя ты узнаешь, покажется ли тебе вздором то, что я собираюсь сказать. Прежде всего, ты, повидимому, совершенно не знаешь того, что занятие пляской—вещь не новая и началось не со вчерашнего или третьего дня, ну, например, во время наших праотцев или их родителей; но те, кто наиболее правдиво выводят родословную пляски, могут сказать, что и она возникла с первоначальным рождением всего, так как появилась вместе с знаменитым древним Эротом. Ведь и хоровод звезд и сплетение подвижных планет с неподвижными, их согласное общение и благоустроенная гармония служат доказательством этой первоначальной пляски. И вот, возрастая мало по малу и стремясь всегда к расширению и улучшению, она теперь, повидимому, достигла верха совершенства и стала разнообразным и вполне гармоничным благом многих муз.

8. Говорят, что впервые нашла усладу в этом искусстве Рея и приказала плясать Корибантам в Крите и Куретам во Фригии. От этого искусства их она получила не малую пользу: танцуя вокруг Зевса, они спасли ей его. Поэтому Зевс справедливо может признать, что обязан им своим спасением, так как, благодаря их пляске, избежал отцовских зубов. А плясали они вооруженными, потому что ударяли в это время мечами о щиты и прыгали, как будто воинственный пыл внушен был им свыше. Впоследствии все храбрейшие из Критян стали усердно этим заниматься и сделались отличными плясунами, и это были не только частные лица, но и люди, более близкие к царям и желавшие первенствовать. Поэтому и Гомер назвал Мириона плясуном не потому, что желал опозорить его, а отличить. И действительно, он выдавался среди всех и был известен в искусстве пляски, так что это знали про него не только греки, но и троянцы, хотя они и были врагами. Они видели, думаю, и проворство его на войне и равномерность движений, которые он приобрел от пляски. Так приблизительно говорят и стихи:

«Скоро-б тебя, Мирион, не смотря, что плясатель ты быстрый,
«Скоро-б мое укротило копье».

И однако оно его не «укротило», так как, закаленный в искусстве пляски, он, полагаю, легко избегал пускаемых в него дротиков.

9. Я могу назвать и многих других героев, упражнявшихся в этом и сделавших из этого занятия искусство, но, думаю, достаточен будет пример Ахиллова сына Неоптолема. Он очень отличался в пляске и прибавил новый прекраснейший вид ее, названный по его имени «Пиррихием», да и Ахилл, слыша подобные рассказы про сына, думаю, радовался этому больше, чем его красоте и прочей доблести. Ведь пляска Пирра разрушила и сравняла с землею непобедимый дотоле Илион.

10. Лакедемоняне, которые слывут самыми храбрыми из греков, научились от Кастора и Полидевка исполнять кариатийский танец—есть и такой вид пляски, которому обучают в Кариях, городе Лаконики—и ныне во всех своих делах призывают на помощь Муз, так что даже и сражаются под флейту и ритм и вступают в бой равномерным шагом; и первый сигнал к битве у Лакедемонян подает флейта. Поэтому они и побеждали всех, руководимые музыкой и соразмерностью движений. И теперь ты можешь видеть, что их юноши столько же учатся пляске, как и сражению с оружием. Когда они перестают бороться в рукопашную и взаимно колотить друг друга, состязание у них оканчивается пляской. Именно, флейтист сидит по середине, играя на флейте и ударяя ногой, а они следуют друг за другом в ряд и, ритмически выступая, показывают всевозможные фигуры, то воинственные, то немного спустя хороводные, угодные Дионису и Афродите.

11. Поэтому и песня, которую они поют во время пляски, служит приглашением Афродите и Эротам, чтобы эти божества приняли участие в процессии и плясали вместе. А другая песня—их поется две—содержит даже наставление, как надо плясать. Именно, они говорят: юноши, отставляйте ногу дальше и выступайте бодрее, то-есть пляшите лучше. Так же поступают и пляшущие, так называемый, танец *цепи*.

12. *Цепь*—совместный танец юношей и девиц, водящих хоровод по одному человеку и действительно похожих на цепь. Ведет хоровод юноша, пляшущий юношескими прыжками, такими, какими он впоследствии воспользуется на войне; за ним следует девушка, поучающая женский пол вести хоровод благопристойно, так что как будто сплетается цепь из скромности и доблести. Равным образом есть у них и танец «*гимнопэдии*».

13. Я пропускаю то, что Гомер в описании щита говорит об Ариадне и хороводе, который устроил для нее Дэдал, так как ты читал это; по той же причине не упоминаю и про двух плясунов, которых поэт называет там «головоходами», предводителей хоровода, и еще, что он упоминает на том же щите: «Юноши хорами в пляске кружатся», словно Гефэст изобразил это на щите, как нечто самое прекрасное. Вполне естественно также, чтобы наслаждались пляской Фэаки, народ изнеженный и живущий среди полного блаженства. Поэтому то Гомер и говорит, что Одиссей больше всего дивился их пляске и смотрел на «сверканье» их ног.

14. А в Фессалии упражнение в пляске сделало такие успехи, что тамошние жители называли своих правителей и защитников «передовыми плясунами». Это доказывают надписи на статуях, которые они воздвигали отличившимся. Так, одна надпись гласит: «Город выбрал его передовым плясуном», а в другой читаем: «Изображение это народ поставил Эйлатиону, хорошо сплясавшему битву».

15. Я не говорю уже о том, что из древних таинств нельзя найти ни одного без пляски. Ведь само собой понятно, что Орфей и Музэй, наилучшие тогдашние плясуны, установившие мистерии, узаконили, как нечто весьма прекрасное, и то, чтобы люди посвящались в таинства с ритмом и пляской. Так и обстоит дело в действительности; впрочем, о самых таинствах следует молчать ради непосвященных, но вот что слышат все, а именно: про людей, рассказывающих про мистерии, обычно говорят что они пляшут без соблюдения такта.

16. А на Делосе даже и жертвоприношения не совершались без пляски, но всегда вместе с нею и под музыку. Сходились хороводы отроков, и при звуках флейты и кифары одни водили хоровод, а другие, избранные из их среды, как самые лучшие, под эту музыку плясали. Поэтому и песни, написанные для этих хороводов, назывались «гипорхемами», т. е. плясовыми под пение, и ими преисполнена лирическая поэзия.

17. Но к чему мне распространяться пред тобой о греках, когда даже и индийцы, встав рано утром, поклоняются Солнцу, но не так, как мы: поцелуем себе руку да и думаем, что этим наше поклонение закончено? Нет, они становятся к востоку и приветствуют Солнце пляской, придавая себе в безмолвии известный вид и подражая хороводному танцу этого бога. Это и есть поклонение индийцев, их хороводы и жертвоприношение. Отсюда таким именно способом они дважды умилостивляют бога как в начале дня, так и на закате.

18. А Эфиопы, даже когда и сражаются, делают это с пляской: эфиопский муж не может выпустить стрелы, взятой им с головы,—она ведь служит им вместо колчана, и они обвязывают вокруг нее стрелы на подобие лучей,—если раньше не спляшет, не пригрозит своим видом и не напугает врага пляской.

19. Раз мы прошли по Индии и Эфиопии, то нашему рассуждению следует спуститься и в соседний с ними Египет. Действительно, мне кажется, что и старинное сказание про египтянина Протея означает только то, что он был одним из плясунов, человеком одаренным способностью подражать и могущим принимать всякие образы и изменения; поэтому он мог подражать и влажности воды, и пылкости огня вместе с силой его движения, и свирепости льва, и ярости барса, и качанию дерева, и вообще всему, чему ни пожелал. Но сказание взяло от этого только более удивительное и представило его природу так, будто он становился тем, чему подражал, а это присуще и теперешним плясунам. Ты можешь видеть, как они быстро и своевременно изменяются и подражают самому Протею.

Можно предполагать даже, что нечто подобное передано сказанием и об Empyce, женщине, изменявшейся в бесчисленные формы.

20. Кроме того, не следует забывать и про пляску римлян, которую, весьма почтенную и священную, пляшут в честь самого воинственного бога, Арея, самые благородные из них, так называемые Салии—такое имя носит их жреческая коллегия.

21. Есть, далее, вифинское сказание, немного разнящееся от италийских, по словам которого воинственное божество Приап (по моему мнению, это один из титанов или из идейских Дактилов, поставивших себе задачей обучать воинским танцам) получил от Геры Арея еще мальчиком, но крепким и непомерно мужественным, и не прежде научил его сражаться с оружием, как сделал из него превосходного плясуна. За это ему Гера и награду назначила получать постоянно от Арея десятую часть из того, что ему следует от войны.

22. Что-же касается празднеств в честь Диониса и Вакха, то, думаю, ты и не ожидаешь от меня услышать, что все они проходили в пляске. Существуют три главных рода танцев: кордак, сикиннида и эммелия; каждый из них получил свое название от имен трех сатиров, слуг Диониса, которые были их изобретателями. Пользуясь этим искусством, Дионис укротил Тирренцев, Индийцев и Лидийцев и подчинил себе столь воинственное племя при помощи тех же самых празднеств с пляскою.

23. Поэтому, чудак, берегись, чтобы не показалось нечестием осуждать занятие как божественное, так и таинственное, находящееся под покровительством стольких богов, совершающееся в их честь и доставляющее одновременно столько наслаждения и полезной забавы. Удивляюсь я тебе и вот еще почему: я знаю, что ты большой поклонник Гомера и Гесиода—я снова возвращаюсь к поэтам,—и как же ты осмеливаешься противоречить им, которые хвалят пляску преимущественно перед всем. Ведь Гомер, перечисляя самое приятное и прекрасное, сон, любовь, пение и пляску, ее только одну назвал «безупречной». Его свидетельство, клянусь Зевсом, усвоят, кроме того, пению название «приятного»; а это, и то, и другое, именно и сладостная песня, и безупречный танец, который ты теперь решаешься укорять, присущи искусству пляски. В другой части своей поэзии он же говорит:

«Бог даровал одному человеку способности к войнам,
К пляске способность другому, а также к желанному пенью».

Желанно по истине, пение, соединенное с пляской, и это прекраснейший дар богов. И Гомер, повидимому, разделил все дела на два разряда: войну и мир, и воинским делам противопоставил только эти, как самые прекрасные.

24. Гесиод же, который не от другого слышал, а сам видел муз, пляшущих одновременно с появлением зари, в начале своей поэмы повествует в величайшую похвалу им то, что они «вкруг голубого источника ножками нежными пляшут», водя хоровод вокруг алтаря их родителя. А

ты, милейший мой, издеваешься над искусством пляски, чуть не вступая по этому поводу в борьбу с богами.

25. А Сократ, мудрейший из всех,—если только надо верить сказавшему это про него Пифийцу,—не только хвалил искусство пляски, но и считал его достойным изучения, потому что высоко ценил надлежащую ритмичность, музыкальную прелесть, стройность движений и благопристойность движущегося. И этот старец не стыдился считать и это за одну из серьезнейших наук. Он собирался не мало трудиться на поприще пляски, так как, не задумываясь, брался за изучение даже и маловажных предметов, ходил даже в школы флейтисток и не считал недостойным выслушать нечто серьезное и от гетеры Аспазии. А он видел тогда только начало искусства, которое не развилось еще до столь великой красоты. Если же он посмотрел бы на тех, кто поднял теперь это искусство на величайшую высоту, то, я уверен, он оставил бы все, устремил бы свое внимание только на это зрелище и не велел бы учить детей чему нибудь иному раньше этого.

26. Мне кажется еще, что, когда ты хвалишь комедию и трагедию, ты забываешь, что и в каждой из них есть свой особый род пляски, а именно у трагической поэзии—так называемая эммелия, а у комической—кордак, иногда же сюда прибавляется и третий—сикиннида. Но так как ты и в начале разговора предпочел пляске трагедию и комедию, а равно и хоровод флейтистов и искусство игры на кифаре, что доставляет материал для состязаний, и поэтому названо тобою величавым, то давай сравним теперь каждое из этого с пляской. Впрочем, если тебе угодно, оставим флейту и кифару, потому что и плясуну нельзя обойтись без их помощи.

27. Так вот рассмотрим прежде, каковой является трагедия по внешнему виду ее исполнителей: какое отвратительное и вместе страшное зрелище представляет человек, искусственно вытянутый до несуразной длины, взобравшийся на высокие котурны, напяливший себе на лицо маску, вытянутую над головой, а рот у него раскрыт так широко, что он как будто собирается проглотить зрителей. Я уже не говорю про подушки на груди и на животе, сообщающие накладную и искуственную полноту для того, чтобы несообразность роста не была так заметна при тонком теле. Из под маски же сам он кричит, то повышая, то понижая свой голос, а иногда произнося свои ямбы и нараспев; самое же позорное то, что он только поет про несчастие и делает ответственным за себя лишь свой голос, об остальном же позаботились поэты, жившие когда то много лет тому назад. И пока это—какая нибудь Андромаха или Гекуба, пение еще сносно, но когда на сцену выступает сам Геркулес и запоет соло, забыв про себя и не стыдясь ни львиной шкуры, ни палицы, которую носит, то всякий разумный человек мог бы по справедливости назвать это противоестественной ошибкой.

28. Что касается, далее, выставленного тобой упрека против искусства пляски, что мужчины выступают тут в качестве женщин, то это

упрек общий и трагедии, и комедии, ведь и в них женских ролей больше, чем мужских.

29. Переходим к комедии. Она считает смешную сторону своих масок за главную часть доставляемого наслаждения, таковы, например, маски Давов, Тибиев и поваров. Наоборот, мне нет нужды распространяться, как благопристойна и красива внешность плясуна: это очевидно для тех, кто только не слеп. А как прекрасна сама маска его, и как она соответствует изображаемому сюжету: она не зияет, как те, а рот у нее замкнут, ибо плясун имеет многих за него кричащих.

30. Действительно, в древности одни и те же лица и пели, и плясали, а потом, когда усиленное дыхание двигавшихся стало прерывать пение, признано было более удобным, чтобы им подпевали другие.

31. Что же касается сюжетов, то они общи у обеих, и плясовые не отличаются от трагических, за исключением того, что первые допускают больше разнообразия, больше учености и бесчисленные видоизменения.

32. Если пляска не служит предметом состязания, то причина этому, по моему, следующая: распорядители состязаний считают пляску слишком важной и почетной для того, чтобы привлечь ее к подобному испытанию. Не говорю уже о том, что самый лучший город в Италии Халкидонского происхождения прибавил и ее, как некое украшение, к происходящему у них состязанию.

33. Теперь, не желая прослыть незнающим или невеждой, я считаю уже долгом защититься пред тобой в том, что кое что пропустил в своем рассуждении и даже очень многое. Мне хорошо известно, что до нас большинство из писавших о пляске главное внимание в своих писаниях уделяли изложению всех видов пляски и перечислению их имен, а также тому, в чем состоит сущность каждого вида, и кем он был изобретен; они полагали, что этим докажут свою разностороннюю ученость. Я же признаю подобное честолюбие особенно безвкусным, педантичным и неуместным для себя, а потому опускаю его.

34. Потом прошу тебя помыслить и попомнить о том, что у меня нет теперь намерения выводить родословную каждой пляски, и я не поставил целью настоящего рассуждения перечисление названий плясок, кроме тех немногих, о которых упомянул в начале, приведя наиболее известные виды их. Нет, главной задачей моего рассуждения является ныне восхваление существующей теперь пляски и указание, сколько пользы и наслаждения она содержит, так как она дошла до такой красоты не издавна, а преимущественно в правление Августа. Ведь те первоначальные пляски были, так сказать, ее корни и основания, а наше настоящее изложение имеет в виду изобразить ее цвет и самый совершенный плод, который особенно теперь достиг наибольшего развития; поэтому я оставляю в стороне танцы *щипцов* или *журавля* и остальные, как не имеющие более никакого отношения к настоящему. Равным образом я отнюдь не по незнанию опустил известный род Фригийской пляски, происходящей за по-

пойкой на пиршествах и среди опьянения, сильные и тяжелые прыжки поселян, часто пляшущих под женскую игру на флейте, что и теперь еще не редко встречается в деревнях; нет, это не имеет ничего общего с нынешней пляской. Ведь и Платон в «Законах» одни виды ее хвалит, а другие совершенно отвергает, разделяя их на доставляющие наслаждение или пользу и устраняя более непристойные из них, а другие предпочитая и даже восхищаясь ими.

35. Только это я и желал сказать о самой пляске; ведь было бы нелепо удлинять рассуждение приведением всех подробностей. Теперь же изложу тебе, чем надо обладать самому плясуну, какие упражнения ему подходят, что он должен знать и чем он может усовершенствовать свое дело. Я хочу доказать тебе, что это искусство не принадлежит к числу легких и скоро преодолимых, но предполагает самое точное знакомство со всеми науками, не только с музыкой, но и ритмикой, геометрией и особенно с твоей философией, как естественной, так и нравственной; а третью ее часть, диалектику, пляска признала для себя излишним любопытством. Но она не отдалилась и от риторики, а причастна и ей, поскольку выражает нравы и страсти, к чему усердно стремятся и риторы. Не чужда она и живописи, и пластики, но явно и сильно подражает их стройной соразмерности, так что ни Фидий, ни Апеллес не должны, повидимому, заслуживать пред нею какого либо предпочтения.

36. Преимущественно же надлежит плясуну снискать себе милость Мнемосины и дочери ее Полимнии, и он должен стараться помнить обо всем. Действительно, плясуну, на подобие Гомерова Калханта, надо знать «все, что минуло, что есть и что будет», так, чтобы от него ничего не ускользало, и память легко ему служила. А что касается главной задачи пляски, то она состоит в уменьи подражать, указывать, объяснять мысли и обнаруживать неизвестное, и что Фукидид сказал, превознося Перикла, то может служить наивысшей похвалой и для плясуна, а именно понять, что нужно, и объяснить это, а под объяснением я разумею теперь наглядное изображение каждой в отдельности фигуры.

37. Все содержание для этого занятия дает, как сказано выше, древняя история, которую плясун должен как легко помнить, так и наглядно изобразить. Ему надо знать все, начиная с самого хаоса и первоначального рождения мира вплоть до событий времени Египетской Клеопатры. Таким промежутком времени надлежит ограничить у нас разносторонние знания плясуна, а в особенности должны быть ему известны между этими двумя датами холощение Урана, возникновение Афродиты, битва Титанов, рождение Зевса, обман Реи, подкладывание камня, узилище Крона, раздел трех братьев.

38. Потом последовательно: восстание Гигантов, кража огня, лепка людей, наказание Прометея, сила того и другого Эрота, а затем: блуждание Делоса, родильные муки Латоны, уничтожение Пифона, посягательство Тития и нахождение середины земли путем слета орлов.

39. Помимо этого, Девкалион, великое крушение жизни в его время, единственный ковчег, хранивший остатки человеческого рода, новое возникновение людей из камней, затем растерзание Иакха, коварство Геры, сожжение Семелы, двойное рождение Диониса, все предания об Афине, Гефесте, Эрихфонии и спор об Аттике, Алиррофий, первый суд на Ареопаге и вообще все аттическое баснословие.

40. Особенно же блуждание Деметры, обретение Коры, гостеприимство Келея, земледелие Триптолема, виноградарство Икария, несчастие Еригоны и все рассказы о Борее, об Орифии, Тезее и Эгее. Еще прием Медеи и новое бегство ее к Персам, дочери Ерехфея и Пандиона и то, что они претерпели или сделали во Фракии, потом Акамант и Филлида, первое похищение Елены, поход Диоскуров против города, страдание Ипполита и возвращение Гераклидов,—и эти сказания справедливо можно признать аттическими. Эти, очень немногие, предания Афинян я привел ради примера из многих опущенных.

41. По порядку идут Мегара, Нис, Скилла и пурпуровый волос, плавание Миноса и его неблагодарность к своей благодетельнице, за этим по порядку следуют Кифэрон, страдания Фиванцев и Лабдакидов, прибытие Кадма, отдых коровы, зубы дракона, возникновение Сеянцев и превращение Кадма, в свою очередь, в змея, постройка стен под звуки лиры, безумие стеностроителя, надменность супруги его, Ниобеи, безмолвие ее в скорби, история Пенфея, Актэона, Эдипа, Геркулес со всеми его двенадцатью подвигами, и убиение детей.

42. Потом Коринф, также полный сказаний, имеющий Главку и Креонта и раньше их Беллерофонта, Сфенебэю и состязание Солнца и Посейдона, а после этого безумие Афаманта, бегство по воздуху на баране детей Нефелы, прием морскими пучинами Ино и Меликерта.

43. Сверх того деяния Пелопидов, Микены и то, что произошло в них и раньше их, Инах, Ио, страж ее Аргус, Атрей, Фиест и Аэропа, Золотое руно, брак Пелопеи, убийство Агамемнона и кара Клитэмнестры, а еще раньше этого поход семи вождей, прием Адрастом изгнанников зятьев, предсказание о них, непогребение павших и гибель из за этого Антигоны и Менэкея.

44. Непременно надо вспомнить плясуну и события в Немее, Гипсипилу и Архемора. А раньше этого он должен знать про девство Данаи, рождение от нее Персея и предназначенное ему состязание с Горгонами; с Персеем тесно связаны и Эфиопские сказания, Кассиепия, Андромеда и Кефей, которых позднейшее верование причислило даже к звездам. Должен знать плясун и знаменитую старинную историю об Египте и Данае и о злоумышлении на брачном ложе.

45. Не мало подобных историй дает также и Лакедемон: Гиакинфа; соперника Апполона, Зефира; убийство отрока диском; цветок, выросший из крови и жалобную на нем надпись; воскрешение Тиндарея, и гнев по этому поводу Зевса против Асклепия; дружеский прием Париса и похищение Елены после суда из за яблока.

46. Надо признать, что с Спартанской историей тесно связана также Илионская, которая богата событиями и лицами. Именно, каждый из павших там дал материал для сцены. И об этом надлежит всегда помнить, начиная в особенности сряду же с похищения и кончая случившимся с каждым во время возвращения, а также скитанием Энея и любовью Дидоны; не чужды этому и драматические действия, связанные с Орестом и с дерзновениями этого героя в Скифии. Здесь же уместны и более ранние события, но родственные с Илионскими: пребывание Ахилла в девическом образе на Скире, безумие Одиссея, уединение Филоктета и все вообще скитания Одиссея, Цирцея, Телегон, власть Эола над ветрами и остальное вплоть до наказания женихов, а раньше этого злоумышление против Паламеда, гнев Навплия, безумие Аякса и гибель другого Аякса на скалах.

47. И Элида дает много тем для готовящихся к пляске: и Эномая, и Миртила, и Крона, и Зевса, и первых борцов на олимпийских играх.

48. Много баснословия связано также с Аркадией: бегство Дафны, превращение Каллисты в зверя, пьяные неистовства Кентавров, рождение Пана, любовь Алфея и путешествие его под морем.

49. Но если ты перенесешься мысленно и в Крит, то и оттуда также пляска может собрать для себя большую поживу: Европу, Пасифаю, обоих быков, Лабиринт, Ариадну, Федру, Андрогея, Дедала, Икара, Главка, прорицательскую способность Полиида, Тала, «медного» человека, странствовавшего кругом Крита.

50. Если ты перейдешь и в Этолию, то и там пляска находит многое: Алфею, Мелеагра, Аталанту, головню, борьбу реки и Геракла, рождение Сирен, появление Эхинадских островов и поселение там Алкмеона после его безумия, затем Несса и ревность Деяниры, следствием чего был костер на Эте.

51. И Фракия имеет много материала для готовящегося быть плясуном: Орфея, его растерзание, говорящую его голову, плывущую на лире, Гэма, Родопу и наказание Ликурга.

52. А Фессалия дает еще больше: Пелия, Ясона, Алкестиду, поход пятидесяти юношей, Арго, его говорящий киль.

53. И то, что свершилось на Лемносе, Эета, сон Медеи, растерзание Апсирта, все, происшедшее во время плавания, и впоследствии Протесилая и Лаодамию.

54. И если ты опять перейдешь в Азию, то и там много драматических сюжетов: тотчас представляется Самос, бедствие Поликрата, скитания его дочери вплоть до страны Персов, и еще более древнее: болтовня Тантала, угощение у него богов, разрубание на куски Пелопса и его плечо из слоновой кости.

55. А в Италии Эридан, Фаэтонт и превращение в тополь его сестры, плакавшей слезами янтаря.

56. Такой плясун должен знать также Гесперид, дракона, караулившего золотые плоды, и бремя Атланта, и Гериона, и быков, угнанных из Эрифии.

57. Ему не останутся неизвестными все баснословные изменения видов женщин, которые превращены были в деревья, зверей или птиц, и которые из женщин стали мужчинами, я разумею Кэнея, Тиресия и тому подобных,

58. а в Финикии Мирру и пресловутое чередование скорби ассирийцев. Он должен знать это и все более новое, на что после установления великой Македонской державы посягнули Антипатр и Селевк из-за любви к Стратонике.

59. Он должен знать и более сокровенные таинства египтян, но должен показывать их более символически. Я разумею Епафа, Осириса и превращение богов в животных, а раньше всего то, что касается любовных похождений небожителей и самого Зевса, и в сколь многие формы он превращался.

60. Он должен знать также и всю трагедию в подземном царстве, и причины наказания каждого из грешников, и дружбу Пирифоя и Тезея, вплоть до сошествия в преисподнюю.

61. Говоря кратко, плясуну не должно быть неизвестно ничего из того, что рассказывают Гомер, Гесиод и лучшие поэты, особенно трагические. Я перечислил выше только очень немногое и притом самое главное, которое взял из многого, или, вернее, бесчисленного по количеству материала, а остальное я предоставляю воспевать поэтам, показывать самим плясунам и находить тебе по сходству с указанным выше; плясуну же необходимо, чтобы все это было под рукою, заранее подготовлено на каждый случай и, так сказать, лежало в запасе.

62. Но так как плясун является подражателем и обещает движениями выразить то, что поется, то ему, как и ораторам, необходимо упражняться в ясности, чтобы все, выраженное им, было очевидно само собою и не нуждалось в толкователе, а зрителю пляски надо, как сказал пифийский оракул, понимать немого и слышать ничего не говорящего.

63. Это, как говорят, и случилось с циником Деметрием. Именно, и он, подобно тебе, обвинял пляску, говоря, что плясун служит только лишней прибавкой к флейте, свирелям и отбиванию такта трещетками, а сам по себе не приносит никакой пользы драматизму действия; он делает движения совершенно безрассудные и напрасные, так как в них нет никакого смысла, зрители же очаровываются внешней обстановкой действия, которой украшается ничтожное само по себе занятие плясуна—шелковым одеянием, благопристойной маской, флейтой, ее трелями и согласным пением хора. Все это выслушал знаменитый тогда—это было во время Нерона—плясун, человек, как говорят, не только не невежественный, но более всякого другого выдававшийся знанием истории и красотою движений, и обратился к Деметрию с вполне справедливой, думаю, просьбой, чтобы тот сперва посмотрел на его пляску, а потом обвинял его; при этом он обещал показать свое искусство без флейты и пения. Так он и сделал. Приказав молчать отбивавшим такт, игравшим на флейте и даже

хору, он сам по себе изобразил пляской прелюбодеяние Ареса и Афродиты, донос бога Солнца, засаду Гефеста, набрасывание им сетей, связавших вместе Афродиту и Ареса, каждого в отдельности из стоявших тут богов, стыд Афродиты, некоторый страх и просьбы Ареса и вообще все то, что присуще этой истории. В итоге Деметрий, чрезвычайно восхищенный всем происходившим, воздал плясуну величайшую похвалу; именно, он закричал и притом самым громким голосом: «Человече, я слышу, что ты делаешь, а не только вижу; мне кажется, что ты говоришь даже руками своими».

64. А раз наше рассуждение коснулось эпохи Нерона, то я хочу также рассказать тебе, что случилось с одним иноземцем по поводу того же самого плясуна; этот факт также может служить к величайшей похвале искусства пляски. Один человек из иноземцев, живущих у Понта, принадлежавший к царскому роду, явился за каким то делом к Нерону и смотрел вместе с другими на плясуна, танцовавшего так наглядно, что хотя этот зритель и не усваивал того, что пелось,—он был греком только на половину,—но однако все понял. И вот, когда он собирался вернуться на родину, Нерон при прощаньи предложил ему просить, чего хочет, обещая дать это; тот ответил: «Ты больше всего меня обрадуешь, если дашь мне плясуна». На вопрос Нерона: «А на что он может тебе там быть полезным?» иноземец ответил: «Рядом со мною живут варвары, говорящие другим, чем я, языком, и переводчиков для них найти не легко; так вот, если мне что будет нужно, он своими знаками объяснит у меня каждую мелочь». Такое сильное впечатление произвела на него подражательная сторона пляски, показавшаяся ему столь выразительной и наглядной.

65. Главное занятие и цель пляски есть, как я сказал, воспроизведение поступков людей; этим же самым занимаются и риторы, а в особенности те, кто упражняются в так называемых декламациях. Действительно, и здесь оратор заслуживает тем больше похвалы, чем больше сумеет уподобиться тем лицам, которых ему надлежит изобразить, и чем больше слова его не будут неуместны в устах выводимых им вельмож или убийц тиранов, или бедняков, или земледельцев, но он сможет уловить существенные и характерные черты каждого из этих лиц.

66. Мне хочется привести тебе по этому поводу изречение и другого иноземца. Увидев, что для плясуна приготовлено пять масок—из стольких актов состояла драма,—и что плясун только один, он спросил, кто же будет плясать и играть за остальных лиц. Когда он узнал, что один будет плясать и играть за всех, то воскликнул: «Я не знал, любезный друг, что ты имеешь это одно тело, а в нем много душ».

67. Вот что сказал иноземец. Не без основания италийцы называют плясуна «пантомимом», т. е. подражателем всему; это имя близко подходит к его действиям. Существует знаменитое и прекрасное увещание поэта: «Свойства зверя морского в скалах имея, дитя, все города посещай!» Это необходимый совет и для плясуна; именно, ему надлежит, так сказать,

приростая к сюжетам, сродниться себя с каждым моментом действия. Вообще, пляска обещает нам показать и выразить в действии страсти и характеры, выводя то разгневанного, то безумного, то опечаленного, и притом всегда с соблюдением надлежащей меры чувства. А что особенно удивительно, так это видеть в один и тот же день то обезумевшего Афаманта, то оробевшую Ино, а иногда то же самое лицо то Атреем, то немного спустя Фиестом, то Эгисфом или Аэропой — и все это один человек.

68. Все остальные искусства, созданные для созерцания или для слуха, могут произвести только одно какое либо действие; таковы, например, или флейта, или кифара, или мелодичное пение, или изображение действия в трагедии, или возбуждение смеха в комедии. Плясун же соединяет все это вместе, и в его искусстве можно видеть разнообразную и смешанную из разных частей обстановку: флейту, свирель, выбивание такта ногами, звон кимвалов, звучный голос актера и согласное пение хора.

69. Затем все остальные деяния человека происходят от одного из двух начал: одни от души, другие от тела, а в пляске и то, и другое слито. Именно, действия ее обнаруживают одновременно и признаки разума, и следствие телесного упражнения, а самое главное то, что всем жестам ее присуща мудрость, и ни один не свершается без разумного основания. Поэтому митиленец Лесбонакт, человек во всех отношениях прекрасный, называл плясунов «рукомудрыми» и ходил созерцать их с тем, чтобы вернуться из театра лучшим. А учитель его, Тимократ, попав случайно посмотреть на плясуна, показывавшего свое искусство, воскликнул: «Какого зрелища лишило меня уважение к философии!»

70. Если истинно то, что Платон говорит о душе, то плясун прекрасно показывает три части ее: раздраженность, когда изображает гневного, влечение, когда представляет влюбленных, разумное, когда, так сказать, обуздывает каждую из страстей. И эта последняя сторона рассеяна во всех частях пляски так же, как ощущение осязания во всех других чувствах. А разве своей заботой о красоте и благопристойности в плясках исполнитель доказывает что-либо иное, как не правдивость замечания Аристотеля, который хвалит красоту и признает ее также третьей частью блага? Слышал я также, как одно лицо слишком по мальчишески сострило о безмолвии масок плясунов, именно, что и оно символизует некий догмат пифагорейцев.

71. Далее, в то время как все прочие занятия обещают нам то наслаждения, то пользу, одна только пляска содержит и то и другое. И ее польза приносит тем больше выгоды, чем больше она соединяется с наслаждением. В самом деле, насколько приятнее смотреть на это, чем на юношей, бьющих друг друга кулаками и истекающих кровью, или на других, борющихся в пыли; и пляска часто изображает то же самое, но почти без всякой опасности и с гораздо большим благообразием и приятностью. Напряженные движения, требуемые искусством пляски, ее пируэты, скачки по окружности, прыжки, откидывание тела назад—все это доставляет приятное зрелище для остальных

ных, а для самих исполнителей в высшей степени здорово. Я назвал бы это упражнение самым прекрасным и строго ритмичным, так как оно делает тело поворотливым, гибким и более легким, научает его быть более склонным к изменениям, а вместе с тем сообщает телам и не малую силу.

72. Каким же образом пляска не может быть занятием вполне гармоничным, раз она изощряет душу, упражняет тело, услаждает зрителей, сообщает много сведений из древности при звуках флейт, кимвалов, стройном пении и очаровании для глаз и слуха? Поэтому, если ты ищешь вполне хорошего голоса, где в другом месте найдешь ты его? если ты ищешь более пронзительных звуков флейты и свирели, то во время пляски тебе можно вполне насладиться ими. Я не говорю уже о том, что, побывав на подобном зрелище, ты улучшишь свой нрав, так как увидишь, что театр ненавидит дурные деяния, плачет об обиженных и вообще воспитывает нравы зрителей.

73. Но что заслуживает особенной похвалы у плясунов, об этом я скажу сейчас: они одновременно заботятся как о силе, так и ловкости членов своего тела, и это для меня столь же удивительно, как если бы кто в одно и то же время изображал мощь Геракла и женственность Афродиты.

74. Теперь я желаю показать тебе в своем рассуждении, каковы должны быть у современного плясуна душа и тело. Впрочем, касательно души я говорил уже очень много. Именно: я утверждаю, что ему надо обладать прекрасной памятью, быть талантливым, рассудительным, остроумным и уметь всегда уловить надлежащее положение, а сверх этого разбираться критически в поэмах и песнях, выделять самые лучшие мелодии и порицать составленные плохо.

75. Что же касается тела плясуна, то, мне кажется, оно должно сообразоваться с каноном Поликлита. Именно, плясун не должен быть особенно высок, ни чрезмерно длинен, ни низок и похож на карлика; ему надо быть вполне пропорциональным, не очень толстым—тогда исчезла бы иллюзия—и не слишком тонким—это напоминало бы скелет или труп.

76. Мне хочется также привести тебе восклицания одного народа, отнюдь не плохо умевшего указывать на эти недостатки. Именно, жители города Антиохии, весьма талантливые и очень чтущие пляску, так внимательно следят за каждым словом и действием представления, что ни от одного из зрителей ничто не ускользает. Так, однажды появился у них плясун небольшого роста и стал изображать Гектора; тогда все в один голос закричали: «Ты—Астианакт, а где же Гектор?» А в другой раз один человек непомерно длинный стал плясать в роли Капанея и нападать на Фивские стены, и зрители предложили ему: «Перелезай через стену; тебе совсем не нужна лестница». В третий раз, когда толстый и жирный плясун отваживался на большие прыжки, антиохийцы сказали ему: «Пощади пожалуйста сценические подмостки». И наоборот, очень тонкому они закричали: «Поправляйся хорошенько», как будто он был болен. Я вспомнил об этом не ради шутки, а чтобы показать тебе, что даже целые народы

весьма серьезно занимались вопросом о пляске и могли поэтому точно взвесить прекрасные и позорные стороны ее.

77. Затем хороший плясун должен быть легко подвижным и обладать телом одинаково гибким и крепким, чтобы иметь возможность согнуться, где это кстати, и твердо стать, если это понадобится.

78. Пляска не чуждается и тех движений руками, которые обычно бывают при состязаниях, а, наоборот, допускает красивые жесты таких мастеров борьбы, как Гермес, Полидевк и Геркулес. Это ты можешь увидеть при каждом воспроизведении такого состязания, если только будешь внимателен. Геродоту кажется более достоверным то, что мы видим, а не то, что слышим, пляска же обращается одинаково и к ушам и к глазам.

79. Пляска настолько увлекает, что если кто войдет в театр влюбленным, то может образумиться, увидев, сколько раз дурной конец постигает любовь; равным образом, одержимый печалью выходит из театра более веселым, как будто он выпил лекарство, дающее забвение и, по словам поэта, «горесладное и желчи лишенное». Доказательством того, что происходящее при этом зрелище близко нам и что каждый из видящих его понимает изображаемое актером, служат частые слезы зрителей, когда им представляют что нибудь жалкое и трогательное. Вакхический танец, которому особенно усердно предаются в Ионии и Понте, хоть и принадлежит к числу сатирических, настолько все же поработил тамошних жителей, что все они в назначенное время, забыв об остальных делах, сидят целыми днями и смотрят на титанов, корибантов, сатиров и пастухов; а танцуют это самые благородные и первенствующие лица в каждом городе, и они не только не стыдятся, но и сильно гордятся своим занятием, пожалуй еще больше, чем благородством происхождения, своим общественным служением и подвигами предков.

80. Раз я сказал о достоинствах плясунов, то выслушай теперь и о недостатках их. Что касается телесных, то я уже выяснил их, но, думаю, ты можешь заметить таким же образом и другие, происходящие от неразумия плясунов. Именно, многие из них, по невежеству,—трудно ведь допустить, чтобы все они были мудрецами,—совершают даже тяжкие ошибки во время пляски. Так, одни из них двигаются бессмысленно, и, как говорится, совсем не по струне. Поэтому нога их говорит одно, а ритм—другое; а иные ритм соблюдают, но от изображаемых событий или отстают, или их опережают. Например, припоминаю, что я видел однажды следующее: один плясун должен был выразить рождение Зевса и пожирание Кроносом своих детей, но ошибочно, увлеченный сходством положения, стал выплясывать бедствия Фиеста. Другой, представляя Семелу, пораженную молнией, перемешал ее с Главкой, жившей гораздо позже. Но полагаю, что из-за таких плясунов не следует осуждать самой пляски и не следует ненавидеть это занятие, но надо одних признавать невеждами, каковы они и есть, а хвалить других, надлежаще проделывающих все по правилам и с соблюдением требуемого искусством ритма.

81. Вообще, плясуну надо во всех отношениях следить за собою, так, чтобы все у него шло ритмично, благообразно, соразмерно и соответственно, чтобы он не подавал повода ни к какой насмешке над собой, был неуязвим, не имел никаких недостатков, чтобы во всем было у него соединение самых лучших качеств; он должен обладать быстрой сообразительностью, глубокой образованностью и в особенности уменьем проникать в мысли людей. Ему тогда только может достаться совершенная похвала от зрителей, когда, смотря на него, каждый признает свои собственные чувства, увидит в плясуне, как в зеркале, себя самого, свои обычные страсти и поступки. И вот тогда-то люди не могут сдержать себя от радости, но все вместе изливаются в похвалах, так как каждый видит изображение своей души, признает себя самого. Это зрелище вполне осуществляет для них знаменитое Дельфийское изречение: «Познай самого себя», и они выходят из театра, узнав то, что следует избирать и чего избегать, и научившись тому, о чем раньше не имели понятия.

82. Но и в пляске, как в публичной речи, можно впасть в порок, называемый в общежитии превратным преувеличением. Он бывает у тех, кто превосходит меру в подражании и старается больше, чем следует. Так, если нужно показать что-нибудь великое, показывают чрезмерное, нежное расплывается в излишнюю мягкость, а мужественное доводится до степени грубости и зверства.

83. Например, я припоминаю, как на моих глазах в такое положение попал один плясун. Раньше этого он пользовался большою славою, был в общем человеком разумным и заслуживал истинного удивления за свои таланты, а тут какой-то несчастный случай увлек его от стремления к излишней подражательности в совсем непристойное изображение роли. Именно, представляя Аякса, когда тот, сейчас же после поражения, сошел с ума, этот плясун до такой степени перешел всякую меру, что не играл уже безумного, а мог сам легко показаться кому-нибудь обезумевшим. Именно, он разорвал платье у одного из тех, кто выбивал такт железной сандалией, выхватил флейту у одного из аккомпанировавших на ней и так хватил ею сверху по голове Одиссея, стоявшего по близости и гордившегося победой, что проломил ему голову. Если бы у злополучного Одиссея не было шапки, которая защитила его, приняв большую часть удара, то этот несчастный, попавший на бившего мимо цели плясуна, погиб бы. Но театр весь безумствовал с этим Аяксом; зрители прыгали, кричали, бросали одежды. Люди из простого народа и потому невежественные, которые не знали надлежащей степени благопристойности и не могли разобраться в том, что хорошо и что плохо, воображали, что подобная игра есть наивысшее воспроизведение страсти. Что же касается зрителей более образованных, то они, конечно, понимали преувеличение и стыдились его, но не порицали этого безмолвно; наоборот, они и сами старались хвалить плясуна, чтобы таким образом прикрыть и успокоить его бешенство, хотя и ясно видели, что происходившее представляет безумие не Аякса, а плясуна. Но до-

блестный муж не удовольствовался и этим, а сделал нечто несравненно более смелое. Именно, он спустился со сцены на средину театра и сел там на отведенных для сенаторов местах, посредине между двумя бывшими консулами, которые очень испугались, как бы он и их не подверг бичеванию подобно захваченным баранам. Этим поступком плясуна одни восхищались, другие рассмеялись ему, третьи заподозрили, что он и впрямь сошел с ума от чрезмерного стремления к подражанию.

84. Впрочем, и сам он, говорят, когда отрезвился, до такой степени раскаивался в своих поступках, что даже захворал от горя и обвинял себя в настоящем безумии. Это он доказал впоследствии вполне ясно. Именно, когда его поклонники стали просить его снова проплясать роль Аякса, он предложил им другого артиста, при чем сказал зрителям: «Достаточно побезумствовать один раз». Но всего более огорчил его соперник по состязанию и искусству. Когда для него была написана такая же роль, он изобразил безумие с полной благопристойностью и скромностью и вызвал поэтому похвалы за то, что сумел остаться в границах пляски, а не представлял, как пьяный.

85. Таково, любезный друг, то немногое, что я изложил тебе из обширного материала, которым занимается пляска. Моя цель была такова, чтобы ты не очень сердился на меня за то, что я с таким страстным удовольствием смотрю на это зрелище. Если же ты пожелаешь принять вместе со мною в нем участие, то, я уверен, и ты увлечешься им и даже полюбишь пляску до безумия. Поэтому мне не придется повторять пред тобою слова Цирцеи:

«Я в изумленьи: питья моего ты отведал и не был
«Им превращен...»

Нет, ты будешь превращен, хотя, клянусь Зевсом, и не получишь головы осла или сердца свиньи, но рассудок у тебя будет еще совершеннее, и ты от радости уделишь и другому не малую долю этого напитка. Ведь слова Гомера про золотой жезл Гермеса, что бог при посредстве его

«...сном чарует очи людские
«И отверзает сном затворенные очи у спящих...»

вполне применимы и к действию пляски: она и чарует очи и заставляет их бодрствовать, и направляет мысль к каждому моменту действия.

КРАТОН. Действительно, Ликин, ты вполне убедил меня, и я широко открыл и уши, и глаза. Так помни, любезный друг, когда ты пойдешь в театр, занять и мне местечко рядом с собою, чтобы не ты один возвращался оттуда умнее нас.

ПРИМЕЧАНИЯ.

ГЛАВА 1. ...к печальному образу жизни] Кратон был представителем цинической (правильнее кинической) философии, последователи которой придерживались в образе своей жизни полного бесстыдства и совершенного отсутствия эстетики (ср. известные анекдоты про Диогена).

ГЛАВА 2. ...Фэдрам] Более правильная форма, чем общепринятая Федра. Эта царица влюбилась в своего пасынка Ипполита, который отверг ее любовь. Тогда она с отчаяния повесилась, оклеветав предварительно Ипполита. Этот миф часто обрабатывался в трагедии (ср. особ. «Ипполит» Еврипида и «Фэдру» Расина). Ср. гл. 40-ю. «Фэдра» балет Вилла. Милан, 1842. Худеков, III, 362.

...Парфенопам] Так звали одну из сирен, о которых см. ниже (гл. 3-я).

...Родопам] Это было имя многих гетер (ср. примеч. к гл. 25-й). Про одну из них, жившую в Египте при Псамметихе I (VII в.), греческий писатель Элиан (II—III в.в. по Р. Хр.) рассказывает следующее («Разн. истории», XIII, 33): Во время ее купанья орел похитил один из ее башмаков и опустил ее на грудь царя, производившего суд в Мемфисе. Псамметих велел отыскать владелицу башмака и женился на ней.—Это—прототип нашей сказки о Золушке.—Про другую гетеру с этим именем упоминает Геродот (V в.) в своей «Истории» (II, 134), будто она собрала столько денег от своего занятия, что могла соорудить пирамиду.

...выбиваемого ногою такт] В оркестровой музыке, сопровождавшей пение хора при пантомиме и регулировавшей движения актера, такт выбивался особым инструментом. Он состоял из железного или деревянного ящика, пробитого горизонтально, внутри которого находился прибор, издававший при давлении ясный звук. Этот инструмент прикрепляли к подошве. Ср. Dictionnaire, IV, I, 317 (где и рис.); Фридлендер, 596. В музыке, сопровождавшей пантомимы, главную роль играла флейта; кроме нее упоминается свирель, кимвалы, кифара. Эта музыка отличалась чувственностью и обилием трелей.

...Платона, Хрисиппа и Аристотеля] Ср. выше «свое общение с древними мудрецами». Платон—ок. 430—348 до Р. Хр., Аристотель 384—322, Хрисипп—видный стоик, ок. 280—206.

ГЛАВА 3. ...лидийской флейтисткой] Которые вместе с тем были танцовщицами и зачастую торговали собой.

...вакханкой] Ср. ниже гл. 22-ю.

...лотоса] Намек на 9-ю песнь «Одиссеи» (ст. 83 слл.), где рассказывается, что тот, кто отведал лотоса, терял желание вернуться на родину.

...Сирены] Упоминаемые в 12-й песни «Одиссеи» (ст. 39 слл.) нимфы, которые приманивали дивным пением путников к своему волшебному острову, где те потом погибали. Одиссей услышал безнаказанно их пение только благодаря тому, что залепил своим товарищам уши воском (ср. ниже «в воске») и велел привязать себя крепко к мачте.

ГЛАВА 4. ...кусливую собаку] Кратон—киник (ср. гл. 1), а это слово древние производили от греческого kynikos-собачий.

...плывет, насладившись] «Одиссея», XII, 188. Перев. Жуковского.

ГЛАВА 5. ...волосатые голени и невыщипанный подбородок] Кратон намекает этим на обычай, существовавший у тогдашних щеголей, особенно тех из них, кто предавался противоестественному разврату, удалять у себя на теле волосы; волосы на лице не только брили и подстригали, но иногда

даже выщипывали особыми щипчиками. Все три способа применял, напр., Юлий Цезарь (Свет. 45).

глава 6. ...без воску] См. примеч. к гл. 3 (Сирены).

глава 7. ...Прежде всего—древним Эротом] Этот отрывок не точно переведен у В. Я. Светлова «Исторический очерк древней хореографии» («Ежегодн»., 1899—900, прилож. 2-е, стр. 52).

...Эротом] Эрот (по-латыни Амор, откуда франц. Амур) здесь не бог любовной страсти, каким его представляли обычно, а одно из древнейших божеств, появившееся на свет вместе с выделением из первоначального хаоса Геи (земли) и Тартара—пустынной бездны в тайниках под землею. Эрот был олицетворением объединяющей силы любви, которая первоначально управляла миром (см. Гесиод, перевод Властова. СПБ. 1885, 157); ср. статью Лосева «Эрос у Платона» в сборнике «Георгию Ивановичу Челпанову от участников его семинариев в Киеве и Москве» (М. 1916).

...Ведь и хоровод звезд — пляски] То же говорит и Либаний (стр. 436): «Итак, что она (пляска) привзошла во все и что, с той поры, как существует небо, существует и она и что шествие звезд, соблюдая в движении своего бега некую гармонию и божественный закон, давно названо величайшими мудрецами пляскою, это я предоставляю самим исследователям воздушной области».

...многих муз] В пантомиме соединялись: драматическая поэзия, лирика, музыка и танец.

глава 8. ...Рея] Мать Зевса от Кроноса. Ср. Светлов, Ежегодник, 1899—900 г., стр. 50. Кронос пожирал своих детей, а при рождении Зевса Рея дала мужу камень, который тот проглотил вместо ребенка. Корибантами назывались жрецы Реи во Фригии, а Куретами—на Крите, куда мать спрятала Зевса. Когда малютка плакал, то они старались заглушить это, чтобы не услышал Кронос, танцуя вокруг ребенка, потрясая оружием и ударяя в щиты. См. «Географию Страбона» (перевод Ф. Г. Мищенка (М. 1879), 480). Dictionnaire, IV, 2, pp. 1030 и 1038. Изображение пляски куретов там же, I, 2, p. 1626; Emmanuel, p. 291.

...Гомер назвал Мириона] Мирион—критский вождь в троянской войне, Точная цитата из Гомера приведена ниже.

...говорят и стихи] «Илиада», XVI, 617 сл. Слегка измененный перевод Гнедича. С этими словами к Мириону обращался его враг—троянец Эней.

глава 9. ...Пиррихием] Другое имя Неоптолема было Пирр, откуда и производит Лукиан название танца. Другие, как напр., знаменитый теоретик музыки Аристоксен, ученик Аристотеля (см. Афинея XIV, 630-е) с большим правом, считали основателем танца некоего Пирриха, родом критянина или лаконца. Во всяком случае, по прямому свидетельству Платона, это был танец воинственный: «Она (пляска) изображает осторожность от ударов и стреловержения уклонением, отступлением, прыжком вверх и понижением; изображает и противное стремление в пламя сражения под удары стрел, копий и мечей. Правильность в движении, выражение прекрасного тела и прекрасной души, непринужденное действие всех членов составляет совершенство сей пляски; а противное есть знак несовершенства ее» (Платоновы разговоры о законах. Перевод В. Оболенского. Сгреч. М. 1827, 306—307, по греч. тексту VII, 815 a. b.). Ср. также Фридлендер, 602; Худеков, I, 213 слл. Достоверное изображение Dictionnaire, IV, I, p., 310; Худеков, I, 144; Emmanuel, p.p. 261—267.

...Ведь пляска Пирра] Лирич. трагедия—балет «Пирр»—муз. Ройе, была поставлена в Париже в 1730 г. Худеков, II, 347.—Подробная программа трагич. балета «Пирр и Поликсена» у Новерра III, 205—214.

ГЛАВА 10. ...Полидевка] По-латыни Поллукса. Кастор и П.—знаменитые близнецы, сыновья Леды.

...в Кариях] Город внутри Лаконики, недалеко от аркадской границы, знаменитый храмом Артемиды. Кариатийский танец исполнялся в честь этой богини лаконскими девушками, проделывавшими на носках небольшие быстрые па. Ср. Dictionnaire, IV, 2, p. 1036 сл., где есть и изображение, а также Худеков, I, 199 сл. Конечно, этот танец не имеет ничего общего с архитектурным термином «кариатида».

...сражаются под флейту] Ср. Новерр, II, 102: «Сказать, что лакедемонские солдаты шли в бой, танцуя, есть ошибка в выражении; более правильно было бы сказать, что они шли, выступая при звуках воинственной музыки, что они соразмеряли свои шаги с тактом и мелодиями» и т. д.

...ударяя ногой] Т. е. выбивая такт сперва деревянной подошвой, а потом прибором, о котором сказано в примеч. к гл. 2-й.

ГЛАВА 11. ...танец цепи] По-греч. гормос. Первое описание этого танца встречается уже у Гомера («Илиада», XVIII, 590—606). Он напоминает т. н. «тратту» в современной Греции (Emmanuel, 260 сл., где и изображение, также и в Dictionnaire, IV, 2, p. 1047).

ГЛАВА 12. ...«гимнопэдии»] В буквальном переводе это слово значит «забавы в обнаженном виде». Это были празднества спартанцев, где среди прочих увеселений происходили и танцы. В них принимали участие старцы и мужи. Они плясали нагими и пели при этом произведения поэтов: Алкмана, Фалеты и Диониссодота. Афиней (XIV, 628) говорит, что «гимнопэдия» походит на трагический танец, который называется «эммелия» (ср. ниже, гл. 22), ибо в том и другом усматриваются важность и достоинство. По свидетельству Аристоксена (там же, XIV, 631), начало танца было умеренное и спокойное и состояло в подражании приемам, употребляемым в борьбе и кулачном бою. Потом пляска становилась гораздо более оживленной, вакхической. Ср. также Худеков, I, 219.

ГЛАВА 13. ...в описании щита] Ахилла. См. «Илиаду», XVIII, 593 слл. (перевод Гнедича):

«Юноши тут и цветущие девы, желанные многим,
Пляшут, в хор круговидный любезно сплетяся руками...
Пляшут они, и ногами искусными то закружатся,
Столь же легко, как в стану колесо под рукою испытной,
Если скудельник его испытует, легко ли кружится,
То разовьются и пляшут рядами, одни за другими.
Купа селян окружает пленительный хор и сердечно
Им восхищается; два среди круга их головоходы,
Пение в лад начиная, чудесно вертятся в средине»...

...Юноши хорами»...] «Илиада», там же, ст. 494.

...Фэаки] См. «Одиссею», VIII, 263—265, где при песне Демодока (перевод Жуковского):

„Стали цветущие юноши в легкой искусные пляске.
Топали в меру ногами под песню они; с наслажденьем
Легкость сверкающих ног замечал Одиссей и дивился".

ГЛАВА 14. ...в Фессалии] Это свидетельство Лукиана берет без указания источника Castil-Blaze, p. 8—9.

ГЛАВА 15. ...Орфей и Музэй] Орфей считался сыном фракийского царя Иагра и музы Каллиопы. Однако учрежденные им мистерии не были связаны с каким либо определенным местом, а распространились повсюду. Музэй был также мифическим поэтом, обычно сопоставляемым с Орфеем. Оба эти имени были уже вполне известны во 2-й половине VI в. до Р. Хр. О мистериях ср. В. В. Латышев, Очерк греческих древностей. Часть 2-я,

изд. 2-е, испр. СПБ. 1899, стран. 208—234; Н. И. Новосадский, Элевсинские мистерии. СПБ. 1887; Худеков, I, 147 слл. (где весьма желательны были бы ссылки на источники автора).

...без соблюдения такта] Это свидетельство Лукиана весьма важно, ср. В. В. Латышев, стран. 211.

ГЛАВА 16. ...А на Делосе] Делос—маленький скалистый остров Эгейского моря, в центре Киклад. Любопытное свидетельство Лукиана может быть подтверждено тем, что этот остров считался местом рождения Аполлона, любимыми инструментами которого были лира, свирель и флейта.

...гипорхемами] Древние определяли это понятие так: «песня, которая поется вместе с пляской» (Прокл), или «песня, в которой хор пляшет с пением» (Афиней, XIV, 631 с.) Подробности об этих танцах см. у Плутарха «Застольные рассуждения» (IX, 15).

ГЛАВА 17. ...придавая себе... известный вид]. Этой неясной фразой автор хотел, повидимому, сказать, что плясавшие стремились сообразоваться с тем, что хотели воспроизвести. Может быть, при этих танцах исполнители старались подняться над землей, подобно тому, как солнце встает над горизонтом. О танцах в Индии ср. Худеков, I, 60—84.

...хороводному танцу] Имеется в виду представление о хороводе солнца и звезд.

ГЛАВА 18. ...напугает врага пляской] Уже Виланд говорит в толковании к данному тексту, что это повсеместный обычай первобытных народов, который известный путешественник Кук наблюдал в Новой Зеландии и у других открытых им дикарей.

ГЛАВА 19. ...египтянина Протея] Это греческое божество упоминается уже в «Одиссее», где говорится и об его превращениях (IV, 410 слл; перевод Жуковского):

„Я же тебе расскажу о волшебствах коварного старца:
Прежде всего он тюленей считать и осматривать станет;
Их осмотрев и сочтя по пяти, напоследок и сам он
Ляжет меж ними, как пастырь меж стада, и в сон погрузится.
Вы же, увидя, что лег и что в сон погрузился он, силы
Все соберите и им овладейте; жестоко начнет он
Биться и рваться—из рук вы его не пускайте; тогда он
Разные виды начнет принимать и являться вам станет
Всем, что ползет по земле, и водою, и пламенем жгучим;
Вы ж, не робея, тем крепче его, тем сильнее держите.
Но как скоро тебе человеческий голос подаст он,
Снова приявши тот образ, в каком он заснул,—вы немедля
Бросьте его"...

Египетское происхождение Протея подлежит большому сомнению. См. Roscher; Ausführliches Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie, 65 Lieferung (Lpzg. 1907), Sp. 317 f.ff.

...он был один из плясунов] Ср. Новерр, I, 61: «Когда танцоры, одушевленные чувством, преобразятся в тысячу различных видов с разнообразными проявлениями страстей; когда они будут Протеями, и выражение их лица и их взгляды отразят все движения их души»... и т. д.

...об Empuse] Это сказочное чудовище представлено в следующем виде у Аристофана в комедии «Лягушки» (перевод К. Нейлисова. СПБ. 1887, стр. 14) в диалоге бога Диониса и раба его Ксантия (ст. 288 слл.): «КС. А вот большого зверя вижу я. ДИОН. Какого? КС. Ужасного, и образы он принимает все, то бык он, то осел, то женщина прелестная. ДИОН. А где она? Давай наброшусь на нее я. КС. Но вот уж и не женщина она: в собаку превратилась. Д. Знать, Empuse это. КС. По крайней мере все ее

лицо огнем горит. Д. Да и нога из меди у нее? КС. Да, а другая из навоза». Точное значение имени неизвестно. Древние неудачно объясняли его, как «одноногая»; новые филологи толкуют или как «высасывающая кровь», или как «хватающая», или как «божество дороги», т. к. она была в свите богини Гекаты. Гете во II части «Фауста» выводит «тетку Емпусу с ослиною ногою» (ср. перевод проф. Холодковского, Пг. 1914, т. I, стр. 290).

глава 20. Салии] Жреческая коллегия, учрежденная по преданию вторым римским царем Нумой Помпилием. Самое слово в переводе значит «прыгуны». Они ежегодно в марте месяце, в праздник бога Марса, исполняли в священных местах Рима (а также и в других частях Италии) особый торжественный танец, причем сильно ударяли ногою о землю и копьями о щиты. Новейшее исследование о них принадлежит Cirilli: Les prêtres danseurs de Rome. Etude sur la corporation sacerdotale des Saliens (Paris 1913). Выводы автора его учитель Тутэн (Toutain) резюмирует в предисловии так: «после вежливой, но твердой критики мнений Гельбига и Виссовы, которые видят в Салиях жрецов бога войны, Марса, и мнения Фрэзера, который старается связать танцы салиев с земледельческими, и отсюда даже рассматривает их, как полевых жрецов, Сирилли излагает собственное мнение. Он указывает, что Салии были созданы для охраны щитов-талисманов, символов Марса, что это создание их совпало без сомнения с введением металлургии в Италии; что в основе танцев Салиев лежат магические танцы Критских кузнецов, воспоминание о которых сохранилось в легенде о Куретах (см. выше, гл. 8), и что существенный ритуальный акт, шум, производимый ударами оружия, имел целью удалить всякое дурное влияние, всякого враждебного духа или демона».

глава 21. ...Приап] Это божество обычно считалось олицетворением неисчерпаемой силы природы, в ознаменование чего изображалось с большим срамным удом. Но здесь Приап появляется в роли воинственного божества, родственного с Титанами, врагами Зевса, или жрецами Реи, идейскими (от горы Иды в Малой Азии) Дактилами, так как и Титаны и Дактилы изображались с тем же атрибутом, что и Приап. См. Kaibel в Götting. Gel. Nachrichten, phil.-hist. Klasse 1901, 488 f.f.

глава 22. ...в честь Диониса и Вакха] Собственно говоря, это одно и то же фракийское божество. Дионис, вероятно, значит «сын Зевса», а Вакхом он именовался от торжественных оргий, которые справлялись в его честь.

...кордак, сикиннида и эммелия] См. ниже гл. 26-ю и примечание.

...сатиры, слуги Диониса] Сатиры представляли собою помесь человека с козлом (греч. tragos, откуда и произошло слово «трагедия»—песнь козлов, так как первоначальный хор носил маски сатиров).

...Тирренцев] По-латыни Этрусков, жителей северной Италии.

...Индийцев] «Триумф Вакха в Индии»—балет, исполненный в присутствии Людовика XIV в отеле Крека. Худеков, II, 226.

...перечисляя самое прекрасное] В «Илиаде» XIII, 636 сл.

... он же говорит] Нижеследующие два стиха слиты из «Илиады» XIII, 730 и «Одиссеи» I, 421.

глава 24. ...видел муз] См. поэму Гесиода «Феогонию» (о происхождении богов), ст. 22 слл. (перевод Властова, стр. 151).

...«вкруг голубого источника...»] «Феогония», ст. 3 сл. Ср. Либаний, стр. 436.

глава 25. ...Пифийцу] Аполлону Дельфийскому. Ср. Либаний, стр. 438.

...достойным изучения] Ср. «Пир» Ксенофонта II, 16, где Сократ говорит: «Я заметил, что во время танцев ни одна часть не остается без дви-

жения: шея, колени, руки—все разом в движении, именно так, как должен танцовать человек, желающий иметь хорошо развитый организм». (Сочинения Ксенофонта. Перевел с греческого Г. А. Янчевецкий. Вып. пятый. Митава, 1880, стр. 6). Балет, где выступал Сократ, был поставлен в Гейдельберге, в феврале 1684 г. Худеков, II, 172 сл. (где есть и рис.).

...от гетеры Аспазии] «Гетера» в переводе значит «подруга». Так назывались женщины свободного образа жизни, привлекавшие к себе мужчин уменьем хорошо играть на музыкальных инструментах, петь, танцовать и большим или меньшим образованием. Это был первый, хотя и уродливый, протест древне греческой женщины в ее стремлении выйти из под гнета мужчины. Наиболее замечательной из гетер как по красоте, так уму и образованности была подруга, а впоследствии жена Перикла, Аспазия, в обществе которой Сократ находил для себя много удовольствия.

глава 26. ...эммелия] Отличительным признаком этого танца были, по Афинею (XIV, 630 с.), «важность и благородство». Он исполнялся хором трагедии, когда тот становился на своем месте в орхестре (отсюда такие песни хора с пляской назывались «стасимы»). Вероятно, эммелия выражала с соблюдением надлежащего достоинства все душевные движения, включая и самые сильные. См. Dictionnaire, IV, 2, p. 1042; ср. Худеков, I, 232—235.

...кордак]. Этот танец был гораздо более оживленным и непристойным, чем предшествующий, и особенно отличался усиленными движениями бедер. В общежитии его танцовали только в пьяном виде. У Аристофана в «Осах» он изображается так:

«И в могучем порыве вертятся бока,
И тяжелым дыханием ноздри шумят,
И трещат позвонки»...

(Осы. Комедия Аристофана. Стихотворный перевод Н. И. Корнилова. Казань, 1900, стр. 77). Ср. Dictionnaire, там же, p. 1043 (с рис.) и Худеков, I, 235—239.

...сикинниса] Еще более подвижной танец, чем предшествующий. Применялся главным образом в т. н. сатирической драме, т. е. той, где хор состоял из сатиров. Этот танец напоминал прыжки и скачки кошки, но не имел характерного для кордака подергивания бедрами; часто сопровождался свистом и веселыми и насмешливыми криками. Ср. Dictionnaire, там же, p. 1044 (с рис.) и Худеков, I, 239.

...в начале разговора] См. гл. 2-ю.

глава 27. Это гиперболически комичное изображение трагического актера, несомненно, имеет в виду Новерр, II, 89, там, где он с жаром доказывает, что в балете нельзя прибегать к маскам. Ср. также интересные замечания об античных масках в статьях С. Э. Радлова «О технике греческого актера» («Сборник Историко-театральной секции» т. I, ст. 6. Пг. 1918, стр. 5 слл., где на стр. 6-й переведено данное место Лукиана) и Ст. Ос. Цыбульского «Маски» (в «Бирюче» № 17—18. Апрель 1919, стр. 260 слл.).

...Андромаха] Супруга Гектора; несчастную участь ее после взятия Трои изобразил Еврицид в трагедии, названной ее именем (перевод И. Ф. Анненского, под ред. Ф. Ф. Зелинского, т. I, М. 1916).

...Гекуба] Супруга троянского царя Приама, мать Гектора. И ее судьба по взятии Трои изображена Еврипидом в одноименной трагедии (перевод см. там-же).

...Геркулес] Трагедий, посвященных ему, было много (ср. ниже гл. 41). Нам припоминается скорее всего пьеса того же Еврипида (перевод см. там-же, т. II, М. 1917).

глава 28 содержит несомненное подтверждение того, что женские роли в пантомимах изображались во время Лукиана мужчинами (ср. гл. 2-ю), хотя женских исполнительниц упоминает уже его современник Апулей («Метаморфозы» X, 30—33, ср. Б. В. Варнеке. Либретто античного пантомима. Журн. Мин. Нар. Просв. 1907, кн. 10, стр. 461 слл.)

глава 29. ...Давов, Тибиев и поваров] Дав и Тибий—не редко встречающиеся имена рабов. Первое особенно часто упоминается в комедиях, по свидетельству Горация (сатиры, II, 5, 91). Повар также часто встречается в древней комедии: «Вот повар; его роль, казалось бы, самая материальная, но нет—пристроившись к умным людям, он отвык называть ухват ухватом и сковороду сковородой, и изобрел такой «драгоценный стиль», какой не снился человечеству вплоть до времен Сирано-де-Бержерака». (Ф. Ф. Зелинский, «Происхождение комедии» в сборнике «Из жизни идей» I, 3 изд. Пг. 1916, стр. 384).

...А как прекрасна самая маска его] Это место Лукиана имеет в виду Новерр I, 126. Но он странно ошибается, говоря, что это—единственное свидетельство, доказывающее существование масок у пантомимов. Ср. хотя бы ниже гл. 66-ю и рассуждения о данном месте Лукиана у С. Э. Радлова, там же, стр. 9 сл.

глава 30. Благовещенский (стр. 566) сближает с этой главой свидетельство Тита Ливия (VII, 2) о древнейшем римском драматурге (III в. до Р. Хр.) Ливии Андронике: «После того как от частых повторений и вызовов он охрип, он испросил себе позволение поставить на сцене пред флейщиком мальчика для пения, после чего он мог сопровождать это пение более оживленными движениями, потому что уже не имел необходимости присоединять к ним голос... С этих пор начали петь (особенно актеры) под мимику гистрионов, для голоса которых оставлен был только один диалог».

глава 31. ...больше разнообразия, больше учености] Еще Виланд справедливо усмотрел здесь гиперболу, столь обычную в софистических рассуждениях.

глава 32. ...самый лучший город] Вероятно, Неаполь.

глава 33, а также отчасти и следующая, особенно ясно показывает, что данный трактат Лукиана представляет не ученое исследование, а популярную компиляцию, как о том было сказано в введении.

глава 34. ...в правление Августа] Это подтверждают, основываясь на Лукиане, и новейшие исследователи, ср., напр., Благовещенский, 565; Фридлендер, 594; Е. Паин, Пантомима в театре, Ежегодник, 1915, стр. 202.

...танцы щипцов или журавля] Про первый (по греч. thermaystrizein) сохранилось мало известий. Современник Лукиана Поллукс («Словарь» IV, 102) причисляет его к разряду страстных и пламенных, Афиней (XIV, 629 d) к неистовым или бешеным. Название можно уяснить отчасти из толкований к «Одиссее» (VIII, p. 1161) фессалоникского архиепископа Евстафия (XII в.), где говорится, что танцовщики подпрыгивали в высь и, прежде чем спуститься на землю, делали ногами несколько антраша. Эти антраша и напоминали движение щипцов, которые то разжимают, то сжимают. Второй, по-греч geranos, танец более понятен. По преданию он изобретен Тезеем после его победы над Минотавром. Герой исполнил танец вместе с молодежью обоего пола, которую спас от смерти

и вывел из лабиринта. Изгибы и повороты, которые проделывала эта молодежь, держась за руки, напоминали с одной стороны запутанные извилины Лабиринта, а с другой способ полета журавлей, от чего и произошло название танца. Он напоминает современную фаландоль. Ср. Emmanuel, 251 слл. (с рис.); Dictionnaire, IV, 2, 1304 сл. (с рис.); Худеков I, 220 (с рис.); Castile Blaze, 12. Ср. Новерра II, 214: «Фигура, которая представляла удлиненный треугольник, была очень неуместно названа «танцем журавля». Эта фигура была подобие той, которую представляет отлет аистов».

...происходящей на попойках]. Эти пьяные и застольные танцы осуждает и Платон в «Пире» и «Протагоре» Ср. наставление Новерра (I, 24): «Пока голова танцоров не будет руководить их ногами, они будут всегда заблуждаться».

...в «Законах»] Перевод В. Оболенского, стр. 306: «Пляска разделяется на два рода: один подражает в благоприличии прекраснейшим телам; другой изображает низкие и смешные положения худых тел. Каждый из сих родов опять разделяется на два другие: важный род изображает тела прекрасные и душу мужественную в трудах воинственных; или выражает в счастии скромность и в наслаждении умеренность. Сия пляска правильно называется мирною; первая же воинственная»... и т. д. (по греч. тексту VII 814, слл.).

ГЛАВА 35... с музыкой] Этого же требует и Новерр I, 37 сл.; ср. II, 73, где он же говорит: «Музыка была для меня особенно большой подмогой; я диктовал ей жестами, и она писала; я рисовал ей страсти, и она наводила на них краски; она прибавляла силы и энергии к чувствам и аффектам, которые я ей чертил»... О значении музыки для балета вообще и для балетов Дидло в частности ср. любопытные замечания в статье А. П. Глушковского «О балетном искусстве в России. Продолжение воспоминаний о Дидло» в «Пантеоне» (№ 8 август, 1851), стр. 15-17.

...геометрией]. Легкое знакомство с геометрией признает необходимым и Новерр, I, 33. Это положение усвоил наш знаменитый балетмейстер Петипа, в бумагах которого оказалось множество листов с геометрическими рисунками, сделанными его рукой (Борис Романов «Заметки танцовщика» в «Бирюче» № 7 (16-22 декабря), стр. 37).

...с твоей философией] Ср. знаменитое наставление Новерра I, 28: «Дети Терпсихоры, ...заботьтеся о благородной пантомиме; не забывайте никогда, в чем состоит душа вашего искусства; влагайте остроумие и рассудительность в ваши pas de deux»...и т. д. Отсюда видно, что требования античного автора шли гораздо дальше.

...диалектику] Т. е. искусство вести ученые рассуждения.

...живописи] Ср. Новерр I, 35: «сможет ли балетмейстер иметь успех, если он не соединяет все стороны и качества, которые образуют великого живописца»? Ср. II, 78: «Живописи я особенно обязан долей моего успеха».

...пластики] Вместо нее Новерр с большим правом ставит анатомию (I, 35; II, 133). Но наше время опять выдвигает пластику, ср. «Мысли о современном балете» В. Светлова (Ежегодник, 1909, кн. 6-7, стр. 35 и 47), где читаем: «По мнению Дункан, сценический танец есть культ пластики, и танцовщица—одухотворенная статуя, реализованный миф о Галатее» и «Вот почему можно быть уверенным, что современный балет, вступив на путь новых исканий, разовьется в прекраснейшее искусство одухотворенной пластики».

...Фидий]. Знаменитый афинский ваятель, творец т. н. Зевса Олимпийского (V в. до Р. Хр.).

...Апеллес] Знаменитый живописец, родом из Колофона (2-я полов. IV в. до Р. Хр.)

глава 36...Мнемосины] богини памяти и матери муз.

... Полимнии] Или Полигимнии, музы серьезных и торжественных песнопений (гимнов), богатых мифологией.

...Калханта] Известного прорицателя, ср. «Илиаду» I, 70.

...превознося Перикла] Фукидид II, 60. «Вы негодуете на такого человека, как я, который, я думаю, не хуже всякого другого понимает, что следует делать, умеет выяснить это, любит государство и свободен от корыстолюбия». (Перевод Ф. Мищенка в переработке С. Жебелева. Т. I, М. 1915, стр. 134).

...ясное изображение] Ср. об этом у Новерра все 7-е письмо I тома (стр. 56-64), а также ниже гл. 69-ую.

глава 37...Египетской Клеопатры] Вероятно, дальнейшие события запрещались, как слишком близкие к переживаемой эпохе (ср. Фридлендер, 595). Эту главу Лукиана цитирует и Новерр I, 33; ср. II, 122 сл., где читаем: «Балетмейстер... должен жертвовать своими досугами для изучения истории и мифологии, проникаться всеми красотами поэзии, читать Гомера, Виргилия, Ариосто и Тассо и, наконец, знать правила, установленные поэтикой». Замечу кстати, что история Клеопатры, послужила темой для многих балетов: «Смерть Клеопатры» Клерико (1802 Венеция); Cesare in Egitto Джиойя (1807); Antoine et Cleopatre Омера (музыка Крейцера 1808); «Октавий в Египте» Гальцерани (1829); «Клеопатра» Рота (Милан 1859). Ср. Худеков, III, 74, 83 (101 и 361), 335. У нас: «Кесарь в Египте» (Титюса) 1834. С.П.Б.; движущаяся декорация в роде панорамы в «Спящей Красавице»); «Пиршество Клеопатры» Локателли и Сакко СПБ. Сильво стр. 39 (и 98), 63.

...возникновение Афродиты] Из пены морской. Балет на эту тему со словами Бансерада; участвовал Людовик XIV. Худеков, II, 226.—«Рождение Венеры»—опера в 5 д. с прологом. Музыка Коласса; слова аб. Пика (с балетом). 1696. Худеков, II, 234.

...рождение Зевса] См. гл. 8-ую.

...трех братьев] Зевса, Посейдона и Плутона.

глава 38...лепка людей] Прометеем. «Прометей и Пандора»—балет Кальцеваро. Ораниенбаум. Сильво, 69.

...наказание Прометея] Пригвождение к вершинам Кавказа. «Прометей»—«хореографическая поэма на философской канве» Виганo. (Милан 1813). Худеков, III, 79 (и 361), где подробно передано содержание.

...того и другого Эрота] Кроме Эрота, о котором было упомянуто в примеч. к гл. 7-ой, древние олицетворяли еще взаимную любовь под именем Антэрота, особенно при страсти мальчиков и юношей друг к другу.

...блуждание Делоса] Который был странствующим островом, пока не дал приюта Латоне, томившейся в родовых муках.

...Пифона] Убитого Аполлоном змея, который жил на месте позднейших Дельф.

...посягательство Тития] На Латону, за что он был распростерт в подземном царстве на земле во весь свой огромный рост, и два коршуна постоянно клевали ему вновь выраставшую печень, вместилище дурных желаний («Одиссея», XI, 576—581).

...слета орлов] Желая узнать, где середина земли, Зевс пустил с обоих концов ее двух орлов, которые слетелись в Дельфах.

глава 39. ...Девкалиона] Который с своей женой Пиррой спасся от всемирного потопа («великого крушения жизни»).

...из камней] Брошенных сзади себя Девкалионом и Пиррой. Первые превращались в мужчин, вторые в женщин.

...Иакха] Это мистическое божество, считавшееся сыном Персефоны (или Деметры) от Зевса, по наущению ревнивой жены его Геры, подверглось нападению Титанов, которые растерзали его тело на куски, потом сложенные Зевсом.

...коварство Геры] Которая научила фиванскую царевну, Семелу, возлюбленную Зевса, просить бога показаться ей со своей молнией, от чего она и сгорела (Сюжет лирической пьесы Шиллера). Ср. «Семела или мщение Юноны» мифологич. представление, перед. с немецк. А. А. Жандром (по Шиллеру), с хорами и балетом». (СПБ. 1818). Сильво, 77.

...двойное рождение Диониса] Своего сына от Семелы, появившегося на свет недоношенным, Зевс до надлежащего времени носил у себя в бедре.

...Эрихфонии] Который ввел культ Афины в Аттике.

...спор] Между Афиной и Посейдоном, чьим именем назвать столицу в Аттике; в этом состязании Афина победила тем, что произвела эмблему мира—масличное дерево.

...Алиррофия] Сына Посейдона, убитого Аресом за насилие над его дочерью Алкиппой. За это Арес подвергался суду 12 богов в Ареопаге и был оправдан. Вероятно, этот миф имеет в виду Castil-Blaze (стр. 7), говоря: «Танцовали в Ареопаге, и члены этого важного собрания двигались в такт к креслу председателя, соблюдая ритм, кладя шар или раковину в урну»... и т. д.

ГЛАВА 40. ...блуждание Деметры] Отыскивавшей свою дочь, похищенную Плутоном. Ср. «Жалобу Цереры» Шиллера.

...Коры] Или Персефоны, дочери Деметры. Латинское имя ее—«Прозерпина»—лирич. трагедия в 5 д. с прологом. Музыка Люлли, слова Кино (с балетом). Худеков, II, 272; «Прозерпина»—пантом. балет в 3 д., соч. Гарделя (Париж 1818); «Похищение Прозерпины»—бал. в 3 д. и 9 карт., соч. П. Тальони (Вена, 1855). Худеков, III, 101 и 375. У нас «Похищение Прозерпины»—балет Локателли, СПБ. 1759. II, 18. Сильво, стр. 64.—«Похищение Прозерпины»—балет в 3 д., соч. Сакки. Москва 1759. Ежегодник, 1900—1901, 2, стр. 127.

...Келея] Дружелюбно принявшего Деметру во время ее странствий.

...Триптолема] Питомца Деметры, которого она научила земледелию.

...Икария] За радушный прием Диониса Икарий получил от бога вино и посадил первую виноградную лозу в Аттике. Но когда он угостил дарами ее пастухов, и те опьянели, то их товарищи подумали, что они отравлены, и убили Икария. Его дочь Эригона от тоски по отце повесилась.

...Орифии] Дочери афинского царя Ерехфея, похищенной богом северного ветра Бореем и ставшей царицей ветров.

..Тезее] Ср. «Тезей», лирическая трагедия в 5 д. с прологом. Музыка Люлли, слова Кино (с балетом). 1675 г. Худеков, II, 271.

...прием Медеи] Афинским царем Эгеем. Программа трагического балета «Медея» подробно изложена у Новерра III, 65—74 (ср. Худеков, II, 329).

...дочерей Ерехфея] Пожертвовавших жизнью, чтобы вернуть отцу царство.

...Пандиона] Ужасный миф о дочерях афинского царя Пандиона, Прокне и Филомеле, прекрасно изложен в «Метаморфозах» Овидия (перевод Фета, М. 1887, стр. 281—297).

...Акамант и Филлида] Акамант, сын Тезея, обещал Филлиде жениться на ней, но не сдержал слова; та с горя повесилась и была превращена в миндальное дерево.

...первое похищение Елены] Всего их насчитывали три; здесь разумеется устроенное Тезеем, почему братья Елены, Кастор и Поллукс, пошли походом на Афины.

...страдание Ипполита] По вине мачехи его Фэдры (ср. гл. 2-ую).

...возвращение Гераклидов] В Пелопоннес.

ГЛАВА 41. ...По порядку] За Аттикой (ср. карту).

...Мегары, Низ, Скилла] Скилла, дочь мегарского царя Низа, из любви к критскому царю Миносу предала ему свой родной город тем, что выдернула у отца из головы пурпурный волос, с которым была связана жизнь Низа и судьба Мегар. Минос привязал Скиллу к своему кораблю и влачил ее по морю, пока она не превратилась или в чудовище, или в птицу.

...Киферон] Горная цепь на границе Бэотии, Мегариды и Аттики, известная, между прочим, из истории Эдипа.

...Лабдакидов] Лабдак был внуком Кадма и дедом Эдипа.

...Кадма] «Кадм и Гермиона»—лирическая трагедия в 5 д. с прологом, музыка Люлли. Слова Кино (с балетом). 1673 г. Худеков, II, 271.

...Сеянцев] Великанов, выросших из зубов дракона, посеянных Кадмом.

...под звуки лир] Амфионом, супругом Ниобеи.

...стеностроителя] Амфиона, покончившего с собою, когда его дети от Ниобеи были убиты Аполлоном и Артемидой.

...Ниобеи] Балеты «Ниобея» Джиойя (1816) и Гусса (1841) в Милане. Худеков, III, 361. Ср. прелестное стихотворение Апухтина «Ниобея».

...Пенфея] Растерзанного своей матерью и теткой в их вакхическом неистовстве (сюжет «Вакханок» Еврипида. Перевод И. Ф. Анненского. СПБ. 1894; 2-е изд. под ред. Ф. Ф. Зелинского. М. 1916).

...Актэона] Внука Кадма, который увидел купавшуюся Диану, за что превращен был в оленя и растерзан своими 50 собаками.

...Эдипа] «Эдип в Колоне»—опера-балет в 3 д. Гюйльяра Guillard), музыка Саккини (СПБ. 1799. Каменный театр). Сильво, стр. 97.

...Геркулес] «Влюбленный Геркулес», трагедия с балетом 1662 вероятно Бансерада (ср. Новерр, II, 45), дана по случаю свадьбы Людовика XIV, где танцовал сам Людовик, принцы и вельможи его двора. Худеков, II, 226. Любопытную программу на известный сюжет Ксенофонта «Геркулес на распутье» («Воспоминания о Сократе» Ксенофонта, II, 1, перевод Г. А. Янчевецкого. Изд. 4-е, испр. СПБ. 1887, стр. 44 след.) дает Новерр, II, 224—227 (ср. «Алкид при распутии» оп. Метастазио с балетом. СПБ. 1780. XI. 24. Всеволодский-Гернгросс, стр. 6[1]). У него же имеется подробно разработанная программа трагического балета «Смерть Геркулеса», III, 157—168. — «Геркулес и Омфала» — мифологич. и пантомимный балет в 3 д., пост. г-жею Гюллень, Москва 1826. Ежегодник, 1900—1901, 2, стр. 82.

...убиение детей] Геркулеса им самим. Сюжет трагедии Еврипида «Геракл» (перевод И. Ф. Анненского под ред. Ф. Ф. Зелинского, т. II, М. 1917, где на стр. 97—133 прекрасная статья «Миф и трагедия Геракла»).

---

[1]) Это—сокращенное обозначение работы: «В. Всеволодский-Гернгросс. Библиографический и хронологический указатель материалов по истории театра в России в XVII и XVIII в.в.» (в «Сборнике Историко-Театральной Секции. Том I, ст. 8» Пг. 1918). К сожалению, эта ценная статья стала мне известной уже по окончании работы. Прискорбно также, что почтенный автор не пользовался указателем Сильво.

ГЛАВА 42. ...Главку и Креонта] Они входят в миф о Медее, ср. примеч. к гл. 40-й. Балет Новерра был поставлен (с музыкой Рудольфа) в СПБ. в 1831 г. (Ежегодник, 1899—1900, 3, стр. 83, у Сильво опущен); в Москве тот же балет, переделанный Соломони (с музыкой Ашперни, декор. Гонзаго), был поставлен еще в 1800 г.; возобновлен Вальбергом там-же в 1808 г. (Ежегодник, 1900—1901, 2, стр. 109); у Сильво указания на Соломони нет, а упомянут балет на ту-же тему «Фр. Дидло и (Вальберга?)» в СПБ. в 1807, стр. 48. Кроме того, Сильво (там-же) называет «Медея и Язон» большой балет Лепика СПБ. 1791 и Каменный Театр 1797 г. По «Ежегоднику» 1900—1901, 2, стр. 109, тот же балет («соч. Пика») б. поставлен в Москве Глушковским в 1819 г. (стр. 109).

...Беллерофонта, Сфенебею] Сфенебея влюбилась в Беллерофонта, а когда он отверг ее, хотела погубить его и покончила с собою. «Беллерофон» лирич. трагедия в 5 д. с прологом (1679). Музыка Люлли. Текст Корнеля и Фонтенелля (с балетом). Худеков, II, 272. «Беллерофонт» опера Бонеки, бал. Г. Фоссано СПБ. 1750. XI. 25 (или 28), потом 1757. Всеволодский-Гернгросс, стр. 11. — «Беллерофон» героич. бал. в 3 д., поставлен Голинелли» (Вена 1851). Худеков, III, 374.

...состязание Солнца и Посейдона] Об обладании Коринфом.

...Афаманта] За радушный прием Диониса Гера лишила Афаманта рассудка, и он преследовал свою вторую жену Ино и сына Меликерта, которые, спасаясь от Афаманта, бросились в море, где приняты были в число божеств. Нефела (богиня облаков) была первой женой Афаманта. Он покинул ее ради Ино, которая преследовала детей Нефелы, Фрикса и Геллу, улетевших в Колхиду на златорунном баране.

ГЛАВА 43. ...Ио] Дочь аргивского царя Инаха, любовница Зевса, обращенная им, по просьбе ревнивой Геры, в корову и отданная под надзор многоокого Аргуса.

...Аэропа] Супруга Атрея, брата Фиеста, сыновей Пелопса. «На этой могиле (Фиеста) стоит мраморный баран, потому что Фиест имел золотого барана, когда склонил жену своего Атрея (Аэропу) к преступному сожительству. Атрей не остановился на справедливой мере возмездия, но умертвил его сыновей и устроил из них известное угощение Фиесту». Павсаний II, 18, 1. (Описание Еллады или Путешествие по Греции во II-м веке по Р. Х. Перев. с греч. Г. Янчевецкого. СПБ. 1886—1889, стр. 276).

...брак Пелопея] Дочери Фиеста с ее отцом, которому было предсказано, что сын его от этого брака отомстит Атрею (см. предш. примеч.). Этот сын и был Эгисф—убийца Агамемнона.

...смерть Агамемнона] Подробная программа трагического балета на эту тему в 5 действ. дана у Новерра IV, 141—169 (ср. II, 166—168). «Смерть Агамемнона, героич. балет в 4 д., соч. Соломони, муз. Соломони старшего, поставлен в Москве в 1805 г. (нет у Сильво, см. Ежегодник, 1900 — 1901, 2, стр. 142; ср. «Мщение за смерть Агамемнона»—трагич. мифологич. балет в 5 д., соч. Соломони, во вкусе славного балетмейстера Новерра, в коем муз. Соломони Большой, там-же, стр. 114. Судя по датам представления, иной балет, чем предшествующий). «Агамемнон»—балет Гальцерани (Милан, 1828). Худеков, III, 361.

...кара Клитемнестры] «Клитемнестра» лирич. трагедия (с балетом в Париже (начало XVIII в.) Худеков, II, 304.

...поход семи вождей] Против Фив; сюжет трагедии Эсхила.

...изгнанников зятьев] Тидея, бежавшего из Калидона, и Полиника из Фив. Аргосскому царю Адрасту было предсказано, что он выдаст своих дочерей за кабана и за льва, так как Тидей носил на щите изображение кабана, а Полиник—льва.

...павших] Именно Полиника под Фивами. Сюжет «Антигоны» Софокла. («Антигона» муз. др. Кольтелини с бал. соч. Питро. СПБ. 1772. XI. Всеволодский—Геригросс, стр. 7).

...Менэкея] Фиванского царевича, пожертвовавшего своею жизнью для спасения родного города от врага, согласно предсказанию оракула.

глава 44. ...Гипсипилу и Архемора] Гипсипила, родом лемносская царевна, попала в няньки к немейскому царю. Участники похода семи против Фив попросили ее показать им проточную воду. Исполняя это, она положила своего питомца на траву, где его ужалила змея. В память погибшего, Архемора, были устроены знаменитые немейские игры. Этот сюжет разработан Еврипидом в трагедии, найденной лишь в 1906 году в Египте. (См. статью Ф. Ф. Зелинского «Парица прислужница» в сборнике «Из жизни идей» I[3], 1916, стр. 137—176).

...Данаи] К которой Зевс сошел в виде золотого дождя. Сюжет картины Корреджио.

...Персея] «Персей»—лирич. трагедия в 5 д. с прологом (и балетом). Музыка Люлли, слова Кино 1682. Худеков, II, 272.—«Аполлон и Персей-балет Фр. Дидло. СПБ. 1803. Сильво, стр. 6.

...Андромеда] «Андромеда»—опера-балет, по либретто Моретти. СПБ. 1798, Эрмитажн. театр. Сильво, стр. 4.—«Андромеда и Персей»—мелодрама в 1 д. с хорами и балетом, соч. А. Я. Княжнина, музыка А. Н. Титова, балет Лепика СПБ. 1802. Сильво, стр. 62.—«Персей и Андромеда»—балет в 3 д. Гарделя с музыкой Мегюля. Париж 1810. Худеков, III, 101.—«Андромеда и Персей»—балет Джиойя. Милан. 1810. Худеков, III, 361.—«Андромеда и Персей»—балет Вигано. Венеция 1794. Худеков, III, 362.

...на брачном ложе] Дочерей Даная, убивших в первую ночь после брака своих мужей, кроме Гиперместры, пощадившей мужа Линкея. Ср. подробную программу Новерра «Данаиды или Гипермнестра»—трагич. балет в 5 д. IV, 183—195 (ср. II, 161—162).—«Данаиды» лирич. траг. в 5 д. (с бал.), соч. Сальери. Париж 1784. Худеков, III, 68.

глава 45. ...Гиакинфа] Бог западного ветра Зефир направил из ревности брошенный Аполлоном диск в голову прекрасного юноши, Гиакинфа. Из его крови вырос одноименный цветок (у нас в латинской форме—гиацинт), на лепестках которого читается жалобное восклицание Аполлона: AIAI.

...воскрешение Тиндарея] Супруга Леды, возлюбленной Зевса, Асклепием.

...дружеский прием Париса] Менелаем в Спарте. «Игры Париса»—балет Гарделя СПБ. 1832. Сильво, стр. 34.

...после суда из-за яблока] «Суд Париса»—греч. пастораль в 3 д. в начале XVIII в. в Париже—Худеков, II, 304; подробная программа у Новерра, IV, 171—182 (один из самых удачных его балетов, ср. Новерр, II, 151 и 217; Худеков, III, 6)—«Суд Париса»—большой пантомимный балет в 2 д. соч. Спелятo. Москва 1805—Ежегодник, 1900—1901, 2, стр. 145 (нет у Сильво). «Суд Париса»—анакреонтический балет Дюпора. СПБ. 1809—Сильво, стр. 82.—«Елена и Парис», балет Коралли в Вене. Худеков, III, 245.—«Суд Париса»—балет Гарделя. Худеков, III, 35 и 99.

ГЛАВА 46. ...и лицами] Ср. напр. Dardanus (один из древнейших царей Трои)—лирич. трагедия в 5 д., муз. Рамо. Париж. 1739. Худеков, II, 348. На ту же тему поставлен балет Гарделя и лирич. траг., музыка Саккини (с балетом). Париж. 1784. Худеков, III, 35 и 68.

...каждый из павших там] Ср. напр. «Ахилл и Поликсена»—муз. Коласса (с балетом Летана и Пекура). Париж 1688. Худеков, II, 273 (ср. «Pyrrus et Polixène» трагич. балет. Программа у Новерра III, 205—214).—«Смерть Гектора»—бал. Клерико. Милан 1821; «Гектор» бал. Гальцерани, Милан 1832. Худеков, III, 361 и 362. Сюда же можно причислить: «Кассандра»—бал. Бансерада. Париж 1648 (здесь Людовик XIV впервые танцовал публично); «Ифигения в Авлиде»—трагедия опера в 3 д., музыка Глюка, текст по Расину (с бал.). Париж 1774. Худеков, II, 225 и III, 66.

...с похищения] Елены.

...с каждым] Из греческих героев, бывших под Троей.

...скитанием Энея и любовью Дидоны] «Эней и Лавиния»—лирич. траг. в 5 д., муз. Доверна (с балетом). Париж 1758. Худеков, II. 349. У нас: «Дидона и Эней»—бал. Локателли, СПБ. серед. XVIII в.; «Оставленная Дидона»,—героич. балет в 3 д. Анжиолини 1776 (1767?); «Ярб или Дидона и Эней»—бал. Лебрена. СПБ. 1762; «Покинутая Дидона»—балет. СПБ. 1795; «Эней в Лациуме»—опера-бал. Гатчина 1799; «Дидона или истребление Карфагена» бал. Дидло. СПБ. 1827. Сильво, стр. 24, 58 и 98. «Эней и Дидона»—подробная программа трагич. балета у Новерра III, 135—147. «Оставленная Дидона»—бал. в 3 д. Морелли. Москва 1786 (нет у Сильво). Ежегодник 1900—1901, 2, стр. 120. Ср. еще «Дидона»—лирич. траг. в 3 д., соч. Пиччини (с бал.). Худеков, III, 67.

...в Скифии] Разумеется увоз им из Тавриды сестры Ифигении и статуи Артемиды Таврической. Сюжет «Ифигении в Тавриде» Еврипида и «Ифигении» Гете. «Ифигения в Тавриде»—лирич. траг. в 5 д. (с балетом). Музыка Деморе и Кампра. Париж 1704; то-же—лирич. траг. в 4 д. (с бал.); муз. Глюка. Париж 1779; то-же—лирич. траг. в 5 д. (с бал.), муз. Пиччини, Париж 1781. Худеков, II, 275 и III, 67. То-же—программа трагич. балета у Новерра IV, 235—256. К истории Ореста относится также «Le furie d' Oreste»—бал. Вигано. Венеция 1795—Худеков, III, 362.

...Ахилла на Скире] Ахилл и Деидамия—лир. траг. в 5 д. Муз. Кампра (с балетом). Париж 1735. Худеков, II, 347.—«Ахилл в Сцире»—опера-балет Метастазио, музыка Поэзиелло, балет Анжиолини, СПБ. Придворн. театр 1777.—«Ахилл в Циросе», Балет. СПБ. Сильво стр. 7. Achille à Scyros—балет Гарделя. Худеков, III, 35 и 100 (1784 г.).

...безумие Одиссея] Желая избавиться от Троянской войны, он притворился сумасшедшим и с этой целью стал пахать на быке и осле и сеять соль. Но когда Паламед подложил ему под плуг его малолетнего сына Телемаха, он остановил плуг и этим выдал себя.

...Филоктета] Зловоние от его раны заставило греков высадить его тайком на острове Лемносе. Сюжет трагедии Софокла.

...Цирцея] По-греч. «Кирка». Сюжет первого балета во Франции (1581 г.), соч. Бальтазара Божуайе. Худеков, II, 141—146 (с рис.) и 191.—«Цирцея и Улисс»—мелодрама в 1 д. с хорами и балетом, соч. А. Я. Княжнина, муз. А. Н. Титова. СПБ. 1811. Сильво, стр. 95.

...Телегон] Сын Одиссея и Цирцеи, отыскавший своего отца на Итаке и убивший его в единоборстве, мстя за покинутую мать.

...власть Эола] Ср. любопытную карусель, устроенную Сансеверино в 1608 г. во Флоренции «Эол, царь Ветров». Худеков, II, 151 (с рис.). Мастерское выступление Эола в балете Дидло «Телемак на острове Калипсо» описывает Глушковский—«Пантеон» 1851, кн. 8, стр. 18.

...женихов] Пенелопы Одиссеем. Сюжет последних песен «Одиссеи».—«Le retour d'Ulysse»—героич. балет в 3 д., соч. Милона. Париж 1807. Худеков, III, 100.

...злоумышление] Одиссея, мстившего Паламеду за его хитрость (см. выше). Одиссей выставил Паламеда изменником и добился его казни.

...Навплия] Отца Паламеда. Навплий, евбейский царь, мстя за сына, нарочно зажигал огни у самых опасных скал своего острова, чтобы греческие суда, шедшие из Трои, разбивались.

...безумие Аякса] Сына Теламона. Сюжет трагедии Софокла. Новерр (I, 200) упоминает свой балет на тему «Смерть Аякса», но не дал его программы.

...другого Аякса] Сына Оилея. За его святотатство он погиб при возвращении из Трои от кораблекрушения у евбейских скал.

Глава 47. ...и Эномая, и Миртила] Царю Писы в Элиде, Эномаю, было предсказано, что он умрет, если его дочь Гипподамия выйдет замуж. Так как она была красавицей и имела много женихов, то Эномай ставил им условие, чтобы они состязались с ним в ристании на колеснице, и если Эномай догонял жениха, то убивал его сзади копьем. Пелопс, сын Тантала, подкупил возницу Эномая, Миртила, который не укрепил надлежащим образом колес, от чего Эномай расшибся на смерть.

...и Крона, и Зевса] По свидетельству Павсания (V, 7, 9, перевод Янчевецкого, стр. 454), в Олимпии произошла борьба за власть между Кроном и Зевсом.

...и первых борцов] Таковыми, по Павсанию (V, 7, 6, там-же, стр. 453), были критские куреты. (См. выше гл. 8-ю).

Глава 48. ...бегство Дафны] От Аполлона и превращение ее в лавровое дерево. На тему «Аполлон и Дафна» у нас были даны пять балетов: Локателли и Сакко, СПБ. в середине XVIII в. (так у Сильво; в «Ежегоднике»—большой балет в 3 д., соч. Сакки, музыка Филидора. Москва, 1759, если это не разные балеты), Гранже в 60-х годах XVIII в. СПБ., Гильфердинга в 3 д., музыка Манфредини. Москва, 1762, Соломони. Москва 1799, Фредерика Дидло. СПБ. 1802. Сильво, стр. 5 (где не указаны московские балеты) и Ежегодник, 1900—1901, 2, стр. 69.

...Каллисты в зверя] Каллисто была красивая аркадская царевна, в которую влюбился Зевс. Гера из ревности превратила ее в медведицу, а Артемида застрелила.

...Кентавров] На свадьбе Пирифоя, где они затеяли ужасный бой с Лапифами. «Одиссея» XXI, 295 слл.

...Пана] Этот бог появился на свет рогатым, бородатым, кривоносым, покрытым щетиною, с хвостом и козлиными ногами, так что его мать в ужасе побежала от него.

...Алфея] Этот охотник преследовал своею любовью нимфу Аретузу; она убежала от него в Сицилию и там превратилась в источник; тогда Алфей также обернулся рекой и, не смешивая своих вод с морем, докатился до Сицилии, где соединился с Аретузой. «Arethuse»—балет в 3 д. (первое—ад, второе—море, третье—земля). Текст Данше, музыка Кампра. Париж, 1701. Худеков, II, 274.

Глава 49. ...Европу] Финикийскую царевну, которую Зевс похитил, превратившись в быка, и перенес на Крит, где она родила ему Миноса.

...Пасифаю] Супругу Миноса, которая влюбилась в быка и при помощи искусника Дедала, устроившего деревянную корову, соединилась с быком, от которого родила Минотавра.

...обоих быков] Отца и сына—Минотавра.

...Лабиринт] Ср. главу 34-ю.

...Ариадну] Покинутая Тезеем, она утешилась в объятиях бога Диониса. Это было сюжетом пантомимического танца, описанного в «Пире» Ксенофонта (гл. IX, перевод Янчевецкого, стр. 37): «И вот явилась одетая невестой Ариадна и, как только села на трон, то, хотя Диониса еще не было видно, раздались звуки вакхического танца. Все пришли в восторг от такого искусства учителя танцев. Ариадна, как только услышала эти звуки, приняла такое выражение, что всякий понял бы, как они ей приятны: она не пошла на встречу и даже не встала, но ясно было, что она с трудом удерживает спокойствие. Когда увидел ее Дионис, то в прелестной веселой пляске подбежал к ней, сел у нее на коленях, обнял и поцеловал. Она как будто стыдилась, но со всею нежностью сама обняла его. При виде этого, гости рукоплескали и кричали: «еще раз». Когда после этого Дионис встал и поднял с собою Ариадну, пред зрителями была картина взаимной любви и нежности—красавца Диониса и красавицы Ариадны, которые не притворно, но действительно целовали друг друга. Зрители были в восторге. Дионис спрашивал Ариадну, любит ли она его, и она отвечала так утвердительно, что не только Дионис, но все присутствовавшие готовы были поклясться в истинной и действительной их любви. Казалось, они не обучены этому, но им только позволено то, чего они давно желали»... Эта длинная выписка наглядно доказывает, что пантомимы возникли в Греции (Варнеке, Либретто античного пантомима, стр. 463 сл.). «Вакх и Ариадна»—балет артистки Саллэ. Лондон, 1734. Худеков, II, 318.—«Ариадна, оставленная от Тезея, или оставленная Тезеем и Бахусом присвоенная Ариадна» бал. СПБ. 1761, X, 29. Всеволодский-Гернгросс, стр. 8. «Ариадна и Бахус»—балет в 1 д. Иосифа Канциани, музыка К. Канобп. СПБ. 1789.—«Ариадна» муз. драма с бал. Эдельмана. М. 1799. II. 14. Всеволодский-Гернгросс, там же.—«Ариадна и Тезей»—драма-балет в 1 д. СПБ. 1810. Сильво, стр. 6.—«Ариадна»—балет в 2 д. с прологом, пост. Рейзингером, муз. Ю. Гербера. Москва, 1875. Ежегодник, 1900—901, 2, стр. 70 (у Сильво нет).

...Фэдру] Ср. гл. 2-ю. «Федра и Ипполит» (в «Ежегоднике» просто «Федра»)—трагико-героич. балет в 4 д. Фр. Дидло (по Расину), музыка К. Кавоса и Турика (в «Ежегодн.» только Кавоса). СПБ. 1825. (В «Ежегоднике» 1829). Сильво, стр. 90; Ежегодник, 1899—900, 3, стр. 103.

...Андрогея] Сына Миноса и Пасифаи. На панафинэйском празднике в Афинах он победил на всех состязаниях, чем возбудил зависть царя Эгея, который его погубил. Тогда Минос пошел походом на Афины, победил их и наложил страшную дань—отправлять ежегодно по 7 юношей и 7 девиц на съедение Минотавру.

...Главка] Сына Миноса и Пасифаи, который ребенком, гоняясь за мышью, попал в бочку с медом и погиб. Аргивский прорицатель Полиид, благодаря своему дару, нашел его, оживил и сообщил ему искусство прорицания.

...Тала] Его подарили Миносу или Зевс, или Гефест, чтобы наблюдать за Критом, который Тал обходил три раза в день.

Глава 50. ...Алфею-головню] Калидонской царице Алфее, когда ее сыну Мелеагру исполнилось 7 лет, богини судьбы дали головню и сказали: «Когда сгорит эта головня, твой сын умрет». Алфея, конечно, спрятала головню. Когда Мелеагр был юношей, он принял участие в охоте на чудовищной величины Калидонского вепря, убил зверя и подарил его шкуру красавице Аталанте. Два брата Алфеи отняли шкуру у Аталанты, и Мелеагр за это убил их. Когда весть об этом дошла до Алфеи, она бросила головню в огонь, и Мелеагр сейчас же умер. Один из древнейших мифов, где проглядывают следы той эпохи, когда первенство в семье принадлежало женщинам (т. н. матриархат). «Аталанта, побежденная Гиллемером»—мифолог. балет в 1 д., соч. Бодри. Москва, 1824. Ежегодник, 1900—1901, 2, стр. 71 (нет у Сильво).

...реки] Т. е. бога реки Ахелоя за красавицу Деяниру.

...Сирен] Дочерей бога реки Ахелоя. «Остров Сирен»—балет в 1 д., соч. Регеля и Гасрейтера. Вена, 1892. Худеков, III, 376.

...Эхинадских островов] Нимфы, которые приносили жертвы всем местным богам, кроме Ахелоя, в наказание за это были оторваны с землею, на которой приносили жертву, и превращены в острова недалеко от устья Ахелоя.

...Алкмеона] Убившего свою мать Эрифилу за то, что она выдала убежище его отца. Мучимый Эриниями, олицетворенными угрызениями совести, он нашел успокоение только на Эхинадских островах, так как во время его злодеяния их еще не освещало солнце.

...Несс] От пропитанного его кровью платья погиб Геркулес, см. выше гл. 41-ую. Это—сюжет «Трахинянок» Софокла. «Смерть Геркулеса»—траги-пантомимный балет К. Лепика в 5 д. 4 ноября 1796 г. Гатчина (за два дня до смерти Екатерины II). 1815 СПБ. в постановке Огюста Пуаро. Сильво, стр. 80.

глава 51. ...Орфея] Знаменитый певец. Потеряв свою жену Евридику, он возненавидел женщин, за что те растерзали его на части. Его голова на лире приплыла к острову Лесбосу, где с тех пор стали процветать пение и музыка. «Орфей»—траги-комедия в 3 д. Музыка Луиджи Росси, племянника папы Урбана VIII. Танцы соч. Бальби. Париж 1647. Худеков, II 225.—«Орфей и Эвридика»—героич. драма в 3 д.; музыка Глюка, текст Молле. Париж 1774. Худеков, III 66.—«Орфей и Эвридика»—балет с пением (вероятно, сочинение Августа Бухнера с музыкой Гейнриха Шютца. Дрезден 1638). Москва 1672 (1673) (1675). Кремль. Комидийная палата.—«Орфей в аду»—музыкальная комедия с плясками духов сочинения Франца Фюрста. СПБ. 1730. «Орфей и Эвридика»—балет Локатели и Сакко. СПБ. 1757 (?).—«Орфей»—балет в 1 д. СПБ. 1795.—«Орфей и Эвридика»—балет Вальберга СПБ. 1808. Сильво, стр. 57 сл. «Орфей и Евридика»—бал. в 3 д. Пинючи. М. 1798. Х. 28.—«Орфей и Евридика» (Orfeo ed Euridice)—театр. действ. с муз., стихотворство Кальцабиджи, муз. Глука, бал. И. Стакельберха. СПБ. 1782. Всеволодский-Гернгросс, стр. 43. Про представление «Орфея» в Москве в XVII в. (вероятно, первого у нас балета) сохранилось современное свидетельство Якова Рейтенфельса («Сказания светлейшему герцогу тосканскому Козьме Третьему о Московии. Падуя, 1680 г.». С латинск. перевел Алексей Станкевич. М. 1906, стр. 89): «Хвалебные стихи, пропетые царю Орфеем, прежде чем он начал плясать между двумя движущимися пирамидами, я нахожу нужным привести здесь... (Они были немецкие): «...Итак, зазвучи же приятно, струнный мой инструмент, а ты, гора-пирамида, приплясывай под моё пение!»

... Гэма, Родопу] Фракийского царя и его супругу, нимфу источника. Они были превращены в горы за то, что святотатственно называли себя Зевсом и Герой. Родопа здесь иная, чем в гл. 2-й.

...наказание Ликурга] Этот фракийский царь за нападение на Диониса был лишен Зевсом зрения и, ненавидимый всеми, скоро кончил свою жизнь. Обстоятельный разбор этого мифа дан у Г. Ф. Церетели: «Новый гимн в честь Диониса» (Известия Росс. Академии Наук, 1918, стр. 1153 слл.).

глава 52. ...Пелия] Дядю Ясона, пославшего племянника за золотым руном. Пелия надо отличать от фессалийского также царя Пелея, отца Ахилла, мужа Фетиды («Пелей и Фетида»—тема многих балетов).

...Ясона] Главного вождя на походе Аргонавтов.

...Алкестиду] Дочь Пелия, пожертвовавшую своею жизнью за мужа Адмета, но освобожденную из подземного царства Геркулесом (тема «Алкестиды» Еврипида). «Альцеста» лирич. трагедия, в 5 д., с прологом. Музыка Люлли; слова Кино (с балетом). Париж 1674. Худеков, II, 271.—«Альцеста»—трагич. опера в 3 д., музыка Глюка (с балетом [1]). Париж 1786. Худеков, III, 66.—Программа трагич. балета «Alceste» у Новерра IV, 207—218 (с иной версией мифа, чем изложенная выше).—«Альцеста или сошествие Геркулеса в ад»—героич. балет в 5 д. Ф. Дидло. Музыка Антонолини. СПБ. 1821, 1823 и 1824. Сильво, стр. 2. Прекрасная картина IV-го акта, изображавшая ад и Елисейские поля, подробно описана у Глушковского («Пантеон» 1851, кн. 4, стр. 7 сл.).

...поход пятидесяти юношей] Аргонавтов. Это была тема первого в Европе представления, где декламация и пение были соединены с разнообразной пантомимой и балетом. Поставил его Ломбардец Бергонцо ди Ботта в 1489 г. в небольшом итальянском городке Тортоне по случаю бракосочетания герцога Сфорца с Изабеллой Арагонской. Худеков, II, 133 (с рис.).—«Аргонавты»—юмористический балет. Париж 1614. Худеков, II, 191.

...говоривший] Афина вставила туда кусок вещего Додонского дуба, и эта частица получила тот же дар предсказания, как и все дерево.

глава 53. ...на Лемносе] «Лемносский грех, первенствующий среди грехов» (выражение Эсхила), состоял в том, что обитательницы этого острова перебили в одну ночь и своих мужей, и тех фракийских пленниц, с которыми мужья им изменили.

...Эета] Отца Медеи.

...растерзание Апсирта] Брата Медеи, которого она захватила с собою, когда бежала с Язоном, и, заметив погоню, убила его, разрезала на куски и бросала их один за другим, чем выиграла время для бегства.

...плавания] Из Колхиды обратно в Фессалию.

...Лаодамию] «Античную Ленору», по выражению Ф. Ф. Зелинского («Из жизни идей» I[3] Пг. 1916, стр. 247—272). Когда она потеряла под Троей своего мужа, Протесилая, то выпросила у богов позволения поговорить с ним несколько часов и затем умерла сама.

глава 54. ...бедствие Поликрата] Сюжет хорошо известный из баллады Шиллера «Поликратов перстень». Это—тема историческая, первая после упоминания Клеопатры в гл. 37-й.

...скитания его дочери] Геродот (III, 124) говорит про дочь Поликрата только то, что она остерегала отца, в силу своего сновидения, от персидского сатрапа Орэта, который и убил Поликрата. Может быть,

---

[1]) Ср. статью В. П. Коломийцова «Христофор Глук» в «Бирюче» № 17—18 (апрель) 1919, стр. 270 слл.

дочь Поликрата ездила в Персию, чтобы просить у царя Дария отмщения за смерть отца.

...болтовня Тантала] О доверяемых ему тайнах богами, запросто приходившими к нему в гости.

...Пелопса] Желая испытать, действительно-ли боги бывают у него в гостях, Тантал подал им в качестве жаркого своего сына Пелопса. Одна только Деметра съела плечо, которое потом у Пелопса было заменено искусственным из слоновой кости.

ГЛАВА 55. ...Фаэтонт]. Известный миф об этом несчастном сыне бога солнца, попросившем у отца, в доказательство своего происхождения, поездить один день на его колеснице. Он не справился с этой задачей и зажег землю, почему Зевс поразил его молнией и низринул в реку По (древн. Эридан). Сестры Фаэтонта от чрезмерной тоски по нем превращены были в тополей, а слезы их в янтарь. «Фаэтон»—лирич. трагедия в 5 д., с прологом. Музыка Люлли; слова Кино (с балетом). Париж 1683. Худеков, II 273.

ГЛАВА 56. ...Гесперид] Дочерей Атланта, заботившихся о сохранности золотых яблок, подаренных Землею Гере в день ее свадьбы с Зевсом. Стражем этих яблок был змей Ладон.

...бремя Атланта] Державшего свод небесный.

Гериона] Этот чудовищный человек, состоявший из трех тел, сросшихся вместе, начиная с живота, жил на крайнем западе в Океане на острове Эрифии и владел большими стадами, угнанными у него Геркулесом, который убил и самого Гериона, пытавшегося отбить свой скот.

ГЛАВА 57. ...Кэнея] Девушку, которую по ее просьбе Посейдон превратил в мужчину и сделал неуязвимым.

...Тиресия] Он был превращен в женщину за то, что ударил в лесу жезлом двух змей, и оставался в таком виде семь лет, а на восьмой увидел тех же змей, снова ударил их и вернул себе мужеский пол. Призванный быть судьей в шутливом споре Зевса и Геры, кто больше получает наслаждения в любви—мужчина или женщина, Тиресий решил дело в пользу Зевса, за что Гера ослепила его, а Зевс сообщил дар прорицания.

ГЛАВА 58. ...Мирру] Которой гневная на нее Афродита внушила любовь к родному отцу. При помощи старой няни, Мирре удалось сойтись с отцом и забеременеть от него. Спасая Мирру от преследования отца, боги обратили ее в одноименное душистое дерево, после чего уже у нее родился сын—прекрасный Адонис. Он возбудил соревнование двух богинь Афродиты и Персефоны, которые поделили его так, что полгода он проводит в преисподней, а полгода на земле. Это сказание древние часто приурочивали к Ассирии. Ср. издаваемый среди сочинений Лукиана трактат «О Сирийской богине», гл. 6, где говорится, что ассирияне один день плачут об Адонисе, а на другой день заявляют, что он жив. Ср. известную книгу Frazer'a Adonis Attis Osiris. (1906). «Венера и Адонис» балет М. 1784.—«Адонис и Венера» балет Морелли. М. 1785. VI. 5. В. Всеволодский-Гернгросс, стр. 5 и 13.

...Селевк] Разумеется Селевк I Никатор, один из наиболее могущественных полководцев Александра Великого. Сын Селевка Антиох (а не Антипатр, как у Лукиана) влюбился в свою мачеху Стратонику и умирал от страсти. Узнав об этом от врача, отец уступил жену сыну. Эта романическая драма—тоже сюжет исторический (третий после Клеопатры и Поликрата). На эту историю намекает Гете в «Ученических годах Вильгельма Мейстера» VIII, 10 (Собрание сочинений в переводах русских писателей. Изд. 2-ое. Т. IV, стр. 389).

ГЛАВА 59. ...символически] Лукиан приравнивает тайны египетской мифологии к греческим мистериям, содержание которых нельзя было открывать непосвященным (ср. выше гл. 15-ую).

...Епафа] Сына Зевса и Ио, которая родила его у Нила. По требованию ревнивой Геры куреты (см. гл. 8-ую) спрятали его, но Ио нашла его в Сирии. Потом Епаф был царем в Египте, женился на Мемфисе, дочери Нила, и построил Мемфис.

...Осириса] Брата и супруга Изиды. Он был захвачен хитростью своим братом Тифоном и посажен в ящик, забитый гвоздями, куда Тифон влил еще расплавленного свинцу. Но Изида нашла этот ящик и похоронила Осириса. Тифон ночью откопал его тело, разрезал на 14 частей и разбросал. Изида собрала куски и снова похоронила их. Потом Осирис вышел из подземного царства и при помощи Гора победил Тифона. «Les mystères d'Isis»—опера в 4 д., музыка Моцарта. Хореография играла здесь большую роль. Худеков, III, 99.

ГЛАВА 60. ...наказания] Таких грешников, как Тантала, Иксиона, Сизифа и Данаид. Ср. любопытные указания у Новерра (I, 54 и II, 152), как надо устраивать обстановку подземного царства и с каким освещением, а также, как надо составлять в этих сценах кордебалет.

...Пирифоя] Он влюбился в Персефону, супругу Плутона, и хотел ее увести из подземного царства, куда Тезей исключительно по дружбе решил ему сопутствовать.

ГЛАВА 61. ...и лучшие поэты] Ср. Худеков, II, 184: «Можно смело сказать, что хореография началась с античного мифа и что до сих пор она продолжает им пользоваться, как вечно юным источником художественного вдохновения».

...особенно трагические] То-же говорит Новерр (I, 17): «Если сильные страсти подходят трагедии, они не менее необходимы пантомимическому жанру... Очень странно, что до сих пор как бы не знали того, что жанр, наиболее подходящий для танца, есть жанр трагический. Он даст великие картины, благородные положения и театральные эффекты». Это суждение Новерра вызвало резкое и отчасти весьма удачное возражение против него со стороны венского балетмейстера Анжолини. Худеков, III, 14. Прибавкой «особенно» (трагические) Лукиан отнюдь не исключает из сюжетов пантомимы комедию и сатирическую драму (ср. выше гл. 22-ую).

ГЛАВА 62. ...что поется] Хором, сопровождающим пляску.

...понимать немого] Слова дельфийского оракула Крезу (Геродот, I, 47):

«Сколько песчинок, могу сосчитать я и море измерить»,
«Я и немого пойму и не говорящего слышу».

ГЛАВА 63. ...циником Деметрием] Этот философ жил при императорах Калигуле, Нероне и Веспасиане и был убежденным врагом монархического правления.

...трещетками] См. гл. 2-ую.

...знаменитый тогда] Вероятно, Парис I. У наиболее известных плясунов был обычай носить имя своих славных предшественников на том же поприще. Таким образом Парисов было целых 5. Ср. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Rom's II⁸ (Leipzig 1910), S. 635 (в русск. переводе этот экскурс опущен).

...прелюбодеяние Ареса и Афродиты] Оно подробно описано уже в «Одиссее» VIII, 266-366. «Марс и Венера»—балет в 3 д. Слова Данше,

музыка Кампра. Париж 1712. Худеков, II 275 (ср. 257).—«Сети Вулкана»—балет Блаша, выдержавший безостановочно 150 представлений. Худеков, III 93 (где и рис.). Он был поставлен у нас в СПБ. в 1833 г. Сильво, стр. 47.—«Les amours de Vénus ou les filets de Vulcain»—программа небольшого балета у Новерра III 169—175.—«Любовь Марса и Венеры или Сети Вулкановы»—балет в 1 д., соч. Бернаделли. Москва 1819 (нет у Сильво). Ежегодник, 1900—901, 2, стр. 107.

...самыми руками своими] По Плутарху («Застольные рассуждения» XV, 747 B) пляска состояла из трех частей: движений (наши «па»), положений или поз и указаний или жестов. И последняя из этих частей была особенно разработана у древних. Ср. Новерр, I 131: «Древние знали лучше, чем мы, искусство жеста, и в этой одной только части пляски они брали верх над новым миром». Ср. у него-же о значении жеста I 9 и весьма любопытный рассказ о Гаррике, до какой высокой степени пантомимического искусства мог он доходить II 191 слл.

глава 64. ...у Понта] У Черного моря.

...знаками] То-же самое Новерр (I 104) говорит про Гаррика: «Его жесты, его физиономия и его взгляды были так красноречивы и так убедительны, что они осведомляли о происходившем на сцене даже тех, кто не понимал вовсе по-английски».

глава 65. ...как я сказал] См. гл. 63.

...декламациях] Упражнениях в красноречии на вымышленные темы, которые и перечисляются ниже в словах: «вельмож—земледельцев». Декламации прекрасно охарактеризованы у Буассье в приложении к его книге «Tacite» (Paris 1903, p.p. 197—235). У Плутарха (см. выше, гл. 63-ю) находим, в pendant к нашей главе, любопытное сравнение пляски с поэзией. Между прочим, там сказано, что «поэзия есть говорящая пляска, а пляска есть молчащая поэзия».

глава 66. ...плясун только один] Этот эпизод служит одним из главных доказательств в пользу того, что все роли в пантомимах исполнялись одним актером (ср. выше гл. 63-ю, что могло бы быть рассмотрено, как исключительный случай). Здесь же мы имеем любопытное указание о делении пантомимы на части; в промежутке между ними плясун и мог менять маски.

глава 67. ...италийцы] Виланд не без остроумия разумеет под ними италийских греков, тем более, что первые знаменитые представители пантомимы у римлян, Пилад и Бафилл, были, как показывают их имена, греками. Ср. также примеч. к гл. 49-й. Свидетельства о существовании в Риме пантомимы до Августа собраны у Благовещенского, стр. 566 сл.

...поэта] Пиндара, у которого это увещание дает Амфиарай своему сыну Амфилоху. Зоммербродт правильно отмечает, что ударение лежит в стихах на слове все.

...зверя морского] Разумеется полип, как показывает Плутарх в сочинении: «Какие из животных более хитры: живущие на суше или в воде»? гл. 27-ая, где читаем, что полип менял свой цвет умышленно как из опасения преследования, так и с целью схватить то, чем он питается.

...Афамант-Ино] См. гл. 42-ю.

...Аэропой] См. гл. 43-ю

глава 68. ...звон кимвалов] Кимвалы были музыкальным инструментом, состоявшим из двух круглых частей, которыми ударяли одна о другую. Древним их форма напоминала т. н. пупочную траву (Cotyledon umbilicus), а для нас они очень похожи на известный из элементарной

физики прибор—т. н. магдебургские полушария. Ср. Dictionnaire, I 2, стр. 1698 (рис. 2267).

...звучный голос актера] Едва ли не правильно Зоммербродт предлагает здесь коньектуру, означающую «гармоничное движение актера».

ГЛАВА 69. ...присуща мудрость] Новерр (I 9) выражает ту же самую мысль: «Разве жесты не являются созданием души и верными толкователями ее движений?»

...Лесбонакт] Современник Помпея, пользовавшийся огромным уважением со стороны своих сограждан.

...«рукомудрыми»] О жестах руками применительно к ораторскому искусству много говорит Квинтилиан («Наставл. оратору» XI 3, 85 слл.): «С трудом можно сказать, сколькими движениями обладают руки... Ибо прочие части тела помогают говорящему, а эти, почти можно сказать, говорят сами. Разве не ими мы выражаем требование, обещание, зовем, отпускаем, грозим, умоляем, проявляем отвращение, боязнь, спрашиваем, отрицаем, обнаруживаем радость, печаль, колебания, признание, раскаяние, меру, изобилие, число, время? Разве они не обладают способностью возбуждать, удерживать, одобрять, восхищаться, стыдиться? Разве они не заменяют наречия и местоимения при обозначении мест и лиц? Поэтому при столь сильном различии языка у всех народов и племен жесты руками представляются мне речью общей для всех людей. И эти жесты, о которых я сказал, естественно совпадают с самими словами, но есть и другие, которые обозначают предметы подражанием им, например, если ты обозначишь больного тем, что станешь, на подобие медика, руками щупать у него пульс, или кифареда тем, что сложишь пальцы на подобие ударяющего по струнам. Жестов такого рода надо возможно больше избегать во время речи, ибо оратор должен возможно дальше отстоять от плясуна, чтобы жест его (оратора) гораздо больше сообразовался со смыслом, чем со словами. Так обычно поступают и актеры, которые хотят внести несколько более важности в свою игру». Таким образом отсюда можно заключить, что пантомима была пластическим толкованием текста и стремилась воспроизвести пред глазами все его подробности. Ср. Dictionnaire, IV 1, стр. 318. Вместе с тем данный длинный пассаж Квинтилиана наглядно показывает неосновательность замечания М. Л. Беккер—О. Кан. в статье «Сецессионизм в искусстве танца» (Ежегодник, 1910, VIII, стр. 56): «Среди народов древности только этрусски и египтяне ценили мимику и выразительность движений рук; в греко-римском же искусстве это наблюдается только там, где есть наличность этрусского влияния». Не говорю уже о том, как трудно было бы авторам доказать влияние этрусков на греков.—Что касается нового балета, то напомню любимую поговорку известного Дюпре: «Танцовать можно ногами, хорошо же танцовать можно только руками». Худеков, II 325. Соответственно с этим и у Новерра (II 140) читаем: «Ничто не содействует так изяществу и прелести, как движение рук, комбинированных с наклонениями головы и положениями ног», и т. д., где дан ряд интересных, но чисто технических подробностей.

... Тимократ] Философ родом из Гераклеи Понтийской (в М. Азии, на берегу Вифинии, н. Eregli).

ГЛАВА 70. ... Платон] В «Политике или государстве» (IV 436—441, ср. Сочинения Платона, переведенные с греч. и объясненные проф. Карповым. Изд. второе, испр. и дополн. Часть III. СПБ. 1863, стр. 229: «Тем же ли самым делаем мы каждое (дело), или, так как у нас три (природы), то одною одно,—познаем, то есть, тем, гневаемся этим в нас, а похотствуем

опять чем-нибудь третьим, имеющим отношение к пище, к рождению удовольствий и ко всему с этим сродному» и т. д.).

...Аристотеля] Ср. «Этику» I 8 (пер. с греч. Э. Радлова, СПБ. 1908, стр. 13): «Блага делятся на три группы: на так называемые внешние, на психические и телесные; психические блага—наиболее важные, и их по преимуществу мы называем благами» и там-же I 9 (стр. 14—15): «Не возможно или трудно человеку неимущему делать прекрасные дела... при отсутствии известных условий, как например, благородного происхождения, хороших детей, красоты, блаженство неполно»...

...догмат пифагорейцев] Именно молчание. Ср. Афинея I 20 d: «Этот (т. е. пантомим Мемфис) являет сущность пифагорейской философии, показывая нам все при молчании более ясно, чем те, кто обещает научить словесному искусству».

глава 71. ...одна только пляска] Конечно, гипербола.

...кулаками] В этом и нижеследующем разумеется состязание на играх.

...здорово] То же признавал и знаменитый греч. врач. II в. по Р. Хр. Гален (VI 155), говоря, что «напряженные движения танцоров, когда они высоко подпрыгивают, быстро вертятся, присаживаются на корточки, вскакивают, сближают и расставляют ноги, как и всякие быстрые движения, укрепляют тело». Фридлендер, стр. 598.

глава 72. ... многому древнему] Разумеются мифы, перечисленные в главах 36—61.

...воспитывает нравы зрителей] То же говорит и Новерр, I 43: «Если балетмейстер пользуется известностью, то он сможет чарами и прелестями своего искусства, подобно живописцу и поэту, заставить ненавидеть и наказать пороки, вознаградить и отличить добродетели». К сожалению, далеко не все пантомимы производили такое действие, а некоторые влияли как раз обратно. Правда, Лукиан говорит только о трагическом пантомиме, но при представлении других не упоминаемых им жанров актеры, по свидетельству Ювенала (Сатиры, VI 64), производили такое же действие на римских дам, как, по словам наших былин, появление Чурилы Пленковича на киевских улицах на тамошних молодиц (Гильфердинг, Онежские былины. Изд. 2-е. III 1. СПБ. 1900, стр. 165 ст. 256 и стр. 517 ст. 19).

глава 73. ...силе и ловкости] Апулей (Аполог. 74) говорит, что тесть его пасынка, будучи в молодости пантомимом, достиг такой гибкости, как будто у него не было ни костей, ни сухожилий. Фридлендер, стр. 600.

...Афродиты] То же повторил в VI в. Кассиодор («Разное» IV 51): «Одно и то-же тело может быть Гераклом и Венерой, мужчиной и женщиной, царем и солдатом, юношей и старцем, так что можно подумать, что в нем одном заключено много лиц». Фридлендер, стр. 597.

глава 74. ... душа и тело] Ср. Новерр, I 144: «Чтоб наше искусство достигло до той степени возвышенности, какой я требую и какой я ему желаю, непременно необходимо, чтобы плясуны делили их время и их учение между духом и телом, и чтобы и то, и другое было вместе предметом их прилежания»... и т. д.

глава 75. ...каноном] Нормальными пропорциями человеческого тела. Воплощением этого канона, вероятно, был бронзовый «Дорифор» (копьеносец), фигура нагого юноши с копьем на левом плече и с опущенной правой рукой. Ср. Вёрман, История искусства всех времен и народов. Пер. с немецкого под ред. А. И. Сомова. СПБ. (1903), I, стр. 415 сл. (где и рис. «Дорифора»). Поликлит был аргосский ваятель, живший во

2-й половине V в. до Р. Хр. Технические подробности о телосложении плясуна см. у Новерра I 115 сл.

ГЛАВА 76. ...Антиохии] Главного города Сирии на реке Оронте.

...Астианакт] Малолетний сын Гектора. Ср. знаменитую сцену прощания Гектора с Андромахой и Астианактом в VI песни «Илиады» (ст. 392 слл.).

...Капаней] Один из семи богатырей, ходивших на Фивы (ср. гл. 43-ю).

...сценические подмостки] Они появились только в римском театре. В греческом театре пляска происходила в т. н. оркестре. Ср. С. О. Цыбульский. Оркестр, сцена, театр в «Бирюче» № 7, 16—22 декабря, стр. 29.

ГЛАВА 77. ...легко подвижным] Ср. у Новерра (I 15) перечисление достоинств, необходимых для осуществления «механизма танца».

ГЛАВА 78. движений руками] По-гречески cheironomia, слово, допускающее разные значения. Афиней (XIV 631 c) цитует свидетельство знаменитого теоретика греческой музыки, Аристоксена, по словам которого хирономией называлась даже пирриха. Но Гермес считался, покровителем гимнастики вообще, а Полидевк (по-латыни Поллукс) и Геркулес—кулачных боев.

...Геродоту] История, I 8. То же повторяет Гораций в «Искусстве поэзии» 179 слл. (перевод М. Дмитриева):

> «Действие или на сцене или бывает в рассказе.
> Что к нам доходит чрез слух, то слабее в нас трогает сердце,
> Нежели то, что само представляется верному глазу,
> И чему сам свидетелем зритель».

ГЛАВА 79. ...образумиться] Конечно, сильная гипербола.

...печально] Ср. Либаний (стр. 466), гл. 115: «Хочешь узнать, как сможешь поднять душу, подавленную печалью, и облегчить ее? Взяв человека, лишившегося самых дорогих ему родственников или денег, или ставшего жертвою крайнего издевательства, или побитого, веди его в театр, покажи ему при посредстве плясуна древние царства сокрушенными и облегчишь его. С тираннов перенеси его мысль на веселые процессии и праздники и скоро увидишь, как уныние его проходит, если и не все, то в значительной степени. Поэтому плясун немного уступает в помощи горюющим ритору».

...поэта] См. «Одиссею» IV 220 сл.

...слезы зрителей] Об этом свидетельствует и первый христианский апологет Минуций Феликс («Октавий» 37, 12): «Изнеженные танцоры... ложным страданием и пустыми жестами и знаками вызывают ваши слезы». Фридлендер, стр. 599 сл. Такое же действие оказывал и новый балет. Так, в Милане, в 1779 г., в балете Angelica e Wilton были такие трогательные сцены, что зрители проливали слезы, глядя на пантомимные действия артистов. Худеков, III 97. То же было и при представлении балета Дидло «Венгерская хижина» (Глушковский в «Пантеоне» 1851, кн. 4, стр. 4—5).

...в Ионии] О сладострастии ионийских танцев говорит Гораций (оды, III 6, ст. 21 слл., перевод Порфирова):

> «Чуть дева подросла—с охотою прилежной
> На ионийский лад торопится плясать,—
> И пляшет, и поет,—еще порою нежной
> Готова о любви запретной помышлять».

Афиней (XIV 629e) говорит: «Была также и некая ионийская пляска во время пиршества». Общую характеристику вакхических танцев см. у Emmanuel'я, стр. 295 слл.

...сатирической] См. гл. 22-ю.

глава 80. ...выяснил] См. гл. 75-ю.

...Фиеста] Которому также пришлось есть своих детей (см. гл. 43-ю).

...Главкой] Невестой Ясона, сожженной Медеей (см. гл. 42-ю). Такие же ошибки случались и в новое время. Так, Новерр (I 21) говорит, что один балетмейстер смешал мифы о Диане и Актэоне и Диане и Эндимионе.

глава 81. ...признает свои собственные чувства] То-же говорит и Новерр (I 10 сл.): балет должен «схватить ту соблазнительную истину, которая отнимает иллюзию у зрителя, которая его переносит в одно мгновение в то место, где должно было происходить действие, которая ставит его душу в то же самое положение, в котором она была бы, если бы он видел истинное происшествие, от которого искусство представляет ему одно подражание».

глава 82. ...превратным преувеличением] То же и там же говорит Новерр: «Столь же опасно слишком украсить свой образец, как и обезобразить его: эти два недостатка одинаково противятся сходству—один преувеличивает природу, другой ее принижает».

глава 83. ...поражения] В споре за оружие Ахиллеса, которое досталось Одиссею (ср. гл. 46-ю).

...железной сандалией] См. гл. 2-ю.

...Одиссею] Любопытное и почти единичное для того времени свидетельство, что пантомим имел товарища, помогавшего ему исполнить эту сцену.

...баранами] Аякс в своем безумии напал на стадо баранов, приняв их за обидевших его греков.

глава 84. ...его поклонники] Эти древние поклонники плясунов были так-же неистовы в проявлении восторга пред своими любимцами и осуждении их соперников, как и балетоманы наших дней, когда, напр., во время спора о таланте Тальони и Черрито тесть отворачивался от зятя, невеста от жениха и нередко любовник от любовницы. Худеков, III 126 (ср. 153). В Риме в подобных столкновениях принимали участие принцы императорского дома и даже сами императоры, как Нерон, который бросал в своих противников камни и обломки скамеек. Любопытные подробности у Фридлендера, стр. 610 слл.

глава 85. ...Цирцеи] Одиссею, когда на него не оказало влияния волшебное питье («Одиссея» X 326).

...осла] как прочие товарищи Одиссея, отведавшие напитка.

...Гомера] В «Одиссее» V 47 сл.

...уши и глаза] Ср. гл. 5-ю.

Внешний обиход придворного театра времен Королевы Елизаветы [1]).

Статья *С. К. Боянуса.*

I.

Кажущиеся незначительными и даже нестоющими, может быть, внимания мелкие и, на первый взгляд, ничтожные явления в сценическо-театральном обиходе, обыкновенно вкратце, или же мимоходом, упоминаемые исследователями, при внимательном их рассмотрении, однако, приоткрывают иногда завесу мало раскрытого мира театральных постановок эпохи высшего напряжения английского драматического творчества.

Обращаясь к разным отраслям театрального имущества, из которого слагался внешний вид пьесы, мы находим, что сценическая традиция, как солнце в капле воды, отражается в неодушевленных предметах, составлявших инвентарь придворного театра, и в документах от 1558 по 1602 г., относящихся к постановкам «различных трагедий, комедий, пьес, масок и состязаний», при дворе королевы Елизаветы, можно составить себе довольно отчетливую картину театрального материала, из которого создавались монтировки пьес. Инвентарь гардероба, отчеты, распоряжения придворной театральной конторы, а также в иных случаях приказы свыше, от Лорда Камергера, проливают свет на придворный сценическо-театральный обиход.

Рассмотрим сначала те условия, при которых создавалась сценическо-театральная обстановка придворных спектаклей, а затем постараемся разобраться во всем том, что составляло внешний облик сценического зрелища.

Из акта «О первом институте увеселений с проектом правил, которые следует принять во внимание для лучшего управления конторой», принадлежащего к 15-му году царствования Королевы, мы знаем о системе управления конторы и заведывания увеселениями, что и подтверждают на деле отчеты, относящиеся к постановкам названного нами периода времени.

---

[1]) Предлагаемая статья написана на основании счетов по театральным постановкам в эпоху Королевы Елизаветы, с незначительными пропусками, за 30 слишком лет. Материалы эти собраны A. Feuwillerat в его книге „Documents relating to the office of Revels in the time of Queen Elizabeth". (Materialien zur Kunde des ältern Englischen Dramas, изд. проф. W. Bang. XXI т. Louvain 1908).

«Главная обязанность конторы», говорится в акте, «заключается в особенности в трех пунктах: в изготовлении костюмов, головных уборов и в живописной работе». Вместе с тем она должна была показать все свое искусство, мастерство и изобретательность замысла в постановках; свое понимание исторических пьес, умение дать верную критическую оценку комедий, трагедий и зрелищ, обнаружить чувство перспективы и архитектурных линий, обладать некоторым познанием в геометрии и во всем прочем, для чего контора должна найти лучших и искуснейших мастеров».

Монтировка данного зрелища создавалась, следовательно, из двух взаимодействующих категорий сил: с одной стороны главного заведующего увеселениями и подчиненных ему чиновников и искусных мастеров с другой.

Управление конторой в том виде, в каком мы ее застаем, состоит из заведующего увеселениями, клэрк-контролера, клэрка и заведующего всем гардеробом, обыкновенно придворного портного, который носит название «йомэн». Последний впрочем занимает двойственное положение,— то его называют вместе с портными, то ставят в рубрику чиновников. От главного заведующего требовалось, чтобы он был человеком образованным, богатого, изобретательного ума и опыта «как в отношении разнообразия еще неизвестных, доставляющих удовольствие представлениях, так и в отношении того, что лучше и более всего подходит к месту и условиям данного момента».

Такого заведующего вызывают ко Двору, что случилось с Эдмондом Тайнли, которому в марте 1582 г. поручают выбрать наиболее подходящую труппу актеров для спектаклей в присутствии ее королевского величества.

Среди его преимуществ обращает на себя внимание его право выбирать пьесы, годные по его мнению для представления при Дворе, а также переделывать их по своему усмотрению.

На получивших приглашение тех или иных труппах лежала обязанность, прежде чем быть допущенными к придворным спектаклям, прорепетировать предлагаемые свои пьесы в присутствии заведующего и его чиновников, после чего выбирались наиболее подходящие изъ них, причем некоторые по внимательном прочтении подвергались изменениям и исправлениям.

Упомянутому выше Эдмонду Тайнли в 1580 г. пришлось просмотреть, прочесть и выбрать десять пьес, которые усиленно репетировались для дворцовых спектаклей на праздники Рождества, Богоявления и масленицы. Главный заведующий за свои цензорские труды получает по 4 шил. за каждый занятый день или вечер, тогда как остальным чиновникам, включая и «йомена», назначено по 2 шил.

Клэрк-контролеру надлежало быть опытным и хорошо знакомым как с делами управления, так и с устройством театральных представлений, а равным образом знать цены и понимать качество и добротность материй и тканей; на нем лежала обязанность надзирать за мерой, весом, числом

и расценкой поставляемых товаров и запасов, смотреть за сохранностью имущества и следить за правильным ходом работ, согласно установленным правилам.

Клэрк, обладая такими же качествами, будучи не менее опытным в счетном деле, должен надсматривать над производством всех работ, а также наблюдать за сохранностью и правильностью расходования и употребления всего имущества, в своих обязанностях являясь, таким образом, как бы прямым помощником клэрк-контролера.

В лице же йомена контора хотела иметь способного, бережливого и понимающего портновское дело мастера, который мог бы следить за правильностью кройки, шитья и отделки костюмов театрального гардероба.

Этими 4-мя лицами исчерпывается штат чиновников в театральной конторе, между тем как главная и самая существенная работа принадлежит второму разряду лиц, которые названы общим именем мастеров: «искусных мастеров, лучших по своей специальности».

Этим именем также называются лица, вообще своей сметливостью или своим оригинальным замыслом приходившие на помощь сложному, разнообразному, а иной раз требующему совершенно особого умения и исключительной изобретательности театральному делу.

Исполнителями замыслов мастеров, работая по их указаниям, являются декораторы, бутафоры, портные и плотники, не говоря о поставщиках по самым разнообразным отраслям, как шелковых, золотошвейных, вязальных и др. изделий.

Главный художник Джон Лизард и старший плотник Джон Кароу получают разовую плату наравне с чиновниками—по 2 шил. за день или за вечер.

Декораторы со своими помощниками работают по 20, 18, 16 и 12 пенсов за день и за вечер. По отношению к ним предлагается принять особый надзор за аккуратным исполнением работ, взыскивая за прогул или небрежность, иначе ущерб Государю со стороны этого рода людей от непроизводительного расходования жалования и праздной проволочки времени.

Портные, которые также были заняты вечером на представлениях, помогая актерам одеваться, получали по 20 и 12 пенсов за день и за вечер; бутафоры по 20, 18 и 16 пенс.; театральные плотники—по 20, 18, 16, 14 и 12 пенс. за день и за вечер.

Рабочий день определялся в 10 часов, а вечер в 5 или 6 часов.

Среди названных мастеров следует отвести одно из первых, если не первое место, художнику-декоратору, который, как мы увидим ниже, участвует во всех специальностях.

Богатство и пышность постановки нуждалась в опытных художниках, которые должны были показать понимание перспективы и архитектуры, для чего казалось нужным знание геометрии, чтобы в этой перспективе изобразить условные сценические «построения».

Если мы вспомним, что полные блеска и великолепия представления носили характер зрелища, т. е. нечто такого, что доставляло наслаждение прежде всего зрительному впечатлению, а такой род представлений, как маски, в сущности носили в себе элементы пантомимы, то пред нами еще с большой яркостью выступит вся внешняя, полная самых разнообразных цветов и красок, сторона постановок, в которых художник был главным действующим лицом.

При этом интересным является то обстоятельство, что художник предварительно представляет на усмотрение конторы эскизы и рисунки к предполагаемым постановкам.

В цитированных нами выше правилах, касающихся улучшения порядка управления придворной конторы, мы читаем следующее: каковые сюжеты должны быть нарисованы в красках знающим это искусство мастером и рассмотрены всеми чиновниками, причем лучший и более подходящий для Государя в смысле оригинальной изобретательности, с меньшей для Государя затратой, как сказано выше, может использовать, как найдет нужным, заведующий названной конторой».

Ниже в тех же правилах говорится, чтобы «знающий художник вносил в главную книгу конторы акварельным способом маски и зрелища в их окончательной постановке, дабы можно было бы от времени до времени прибегать к разнообразию».

В таблице выписанных правил, предлагаемых для тех же целей лучшего управления, сказано: «как только какая либо маска или зрелище слажены и готовы к представлению, художник должен нарисовать в красках эскизы и сюжет данной пьесы, как для того, чтобы служить доказательством сделанной работы, так и в виде указания, сравнения и для разнообразия замысла в будущем».

В 1572 г. некий художник Роберт Трэнки приготовил для конторы эскизы и сюжеты для разных представлений, за что ему было уплачено 30 шил. Эти эскизы пишутся тонкими красками в отличие от красок, которые идут на декорации и на писание сукон. Следует различать три вида эскизов: plottes, patternes и modèles.

Plottes означает рисунки в красках, представляющие общую схему, общую картину, посвященные главным образом содержанию зрелища.

Степень занимательности сюжета определяло судьбу сочиненной маски или представления, от которого требовалась прежде всего новизна и разнообразие содержания, причем надлежало всячески стараться избегать повторений, что и отмечается в приведенных нами выше выдержках.

Patternes были эскизы по большей части изображавшие отдельные части предполагаемых к постановке пьес.

В 1572 г. художник Икотс делает в тонких и лучших красках рисунки колесницы, горы, всех костюмов действующих лиц, бутафорских предметов, за исполнение чего им представлен счет в 10 ф. 15 шил. Но контора

сократила ему просимую сумму больше, чем на половину, выдав ему лишь 4 ф. 15 шил.—сумму по тому времени все же порядочную.

Вильям Лизард в 1573 г. пишет эскизы для лиц, изображающих мужчин и женщин в причудливых нарядах.

В том же году Роберт Бейкер для пьесы «Fortune» нарисовал эскизы, которые ему пришлось переделывать.

Как бы в дополнение к рисункам делают еще модели; так, изготовляется модель горы, которую предположено было воздвигнуть на сцене. Эскизы не только, как сказано выше, вносятся акварельным способом в главную книгу, но в 1578 г. приобретен ящик на замке «для хранения бумаг и эскизов». На клэрке лежит обязанность сохранять счета plottes, patternes и modèles. Подобным эскизам придают не малое значение. 9 января 1578 г. упомянутый выше художник Лизард едет ко Двору представить на благоволзрение Лорда Камергера несколько эскизов. 25-го февраля 1578 года Лорд вызывает к себе заведующего, чтобы переговорить с ним по поводу эскизов к одной маске, а в 1581 г., между восемнадцатым днем марта месяца и первым днем апреля, он же издает приказ приготовить эскизы масок в виду приезда французских поставщиков материи и для большой наглядности воспроизвести перед ними некоторые из них.

Есть основание думать, что прилагалось не мало стараний для того, чтобы создать оригинальное и красивое, по замыслу, зрелище и поэтому не только довольствовались работами своих мастеров, но искали интересные сюжеты в других местах. Так клэрк-контролер Эдвард Бегин добыл эскизы для разных масок, которые с разрешения заведующего представлены были в контору.

II.

В промежуток времени между концом октября 1571 г. и концом января 1572 г. были представлены во дворце Уайтхол шесть пьес: Лэди Варвара, Ифигения; Аякс и Улисс; Нарцис; Клоридон и Радиаманта, Парий и Вена. По поводу этих пьес следует не лишенное интереса объяснение, которое раскрывает нам, что понимали заведующие постановками вообще под монтировкой пьес. «Каковые шесть пьес», гласит объяснение, «выбранные из многих и лучшие из существующих, были перечитаны, как следует исправлены и переделаны всеми вышеназванными чиновниками, после чего полностью снабжены комплектами разного рода костюмов, подогнанными к сцене декорациями и разукрашенной театральной утварью, как требовалось по содержанию пьесы, личности исполнителя и характеров изображаемой роли. Имея также прилаженные дома, сделанные из холста на подрамнике и соответственно написанные красками, дабы лучше служить нескольким своим целям, вместе с разными нужными к случаю сделанными бутафорскими вещами, расписанными и разукрашенными согласно требованиям ролей».

Здесь обращают на себя внимание три отрасли, входящие в состав каждой постановки: 1) костюм, 2) декорация и 3) бутафория. Попытаемся рассмотреть декоративную и бутафорскую часть, оставим пока вопрос о костюме.

Отчеты свидетельствуют о том, что декоративное дело поставлено было на широких началах. Торговцы льняными товарами поставляют холст в большом количестве. В декораторской, установленной горшками с клеевыми красками всех цветов: синей, голубой, лазуревой, зеленой, желтой, красной, а также белой, черной, коричневой, серебряной, золотой и бронзовой, нередко происходила лихорадочная работа, и в таких случаях контора, не желая отпускать ленивых работников из мастерской, сама заботится и посылает за съестными припасами, уплачивая добавочные за сверхурочную ночную работу.

Декораторы со своими помощниками пишут оптом, получая по 12 пенсов с ярда, как в настоящее время у нас декораторы пишут с аршина. Знакомый нам Виллиам Лизард в 1579 г. получил заказ на семь городов, деревенского дома и зубчатой стены; позже в 1589 г. ему уже заказаны шесть малых городов и три зубчатых стены. Писанные холсты набивались и натягивались на подрамники, т. е. другими словами, существовала так называемая поделка декорации на дерево: так упоминается о тонком дереве, чтобы делать подрамники для домов, о брусках для реек, которые шли на тюрьму и зубчатые стены, о двух бревнах длиною по 20 футов каждое, чтобы из них сделать подрамник, который понадобится декораторам. Из названия материала, относящихся к «поделке», мы встречаем: брусья, сосновые слеги, балки, вязовые доски; рамы скрепляются винтами большого размера, крючками и петлями. Такие рамы, будучи больших размеров, могли быть складными; во всяком случае некоторые из них были не малые; для двух подрамников взята была за 11 шил. баржа, чтобы перевести их с одного берега Темзы на другой; судя по относительно высокой цене перевоза, кладь была изрядная.

Эти писанные на подрамниках холсты и были декорациями, которые ставились в виде большого заспинника сзади действующих лиц, и, вероятно, такого рода пристановки легко можно было двигать взад и вперед. Во всяком случае мы имеем основание предполагать, что в продолжение спектакля декорации менялись, а это можно заключить из того обстоятельства, что, называя пьесу и в иных случаях перечисляя, что нового для нее понадобилось, говорится, какие сделаны новые декорации. Так для одной пьесы: «История Серпедона», представленной в Уайтхол во вторник на масленой в 1580 г. актерами Лорда Камергера, были написаны три новых перемены: большой городской вид, лесная декорация и замок. Для другой пьесы, сыгранной так-же в день св. Стефана в 1579 г. труппой Лорда Камергера, заново сделаны деревенский дом и городской вид.

Каковы же были эти писанные полотна?

Если принять во внимание, что от людей, близко стоявших к этому делу, требовалось понимание перспективы и архитектурных линий и

даже некоторое познание геометрии, что, как увидим далее, сказано не напрасно, если вспомним при этом, какое внимание уделялось эскизам вообще, то мы имеем полное право утверждать, что эти холсты в качестве пристановок или заспинников изображали определенные декоративные картины в виде фона, на котором происходило действие. Постановка, таким образом, приобретала скорее стилизованный характер.

Сценический обиход выработал известное количество декоративных сюжетов, среди которых мы находим: три разных образца многочисленных полотен городов: «большой город», «малый город» и «просто город», вид деревни, замка, церковь в замке, дворцы, дворец императора, декорацию, изображающую на одной стороне дом Благоденствия в Шотландии, а на другой большой замок, зубчатые стены, тюрьму, Сенат с орнаментами, перед которым на столбах устроена была раздвигающаяся на обе стороны отделанная бахромой завеса: Дом Ореста в Риме, деревенский дом и большое количество домов вообще для пьес,—это самый ходовой, повидимому, тип декорации.

Плотнику Джону Мильднею уплачено свыше 7 фун. за починку и подделку домов en gros. Эти прилаженные дома из писанного холста должны были наживейшим образом выразить требуемый эффект в разных трагедиях, пьесах, масках. Перед этими холстами и происходило действие; не напрасно и встречается в ремарках столь употребительное выражение: before, т. е. «перед». В Шекспировских пьесах везде можно встретить ремарку подобного рода: before the castle, «перед замком»,—before the palace, «перед дворцом»,—before the house,—«перед домом».

К этому виду планометрических пристановок следует отнести и декорацию леса, которая, как и предыдущие холсты, была набита на дерево. Так, упоминается о лесном материале, который пошел на поделку лесной декорации.

Впрочем, некоему Генри Силэвей уплачено за доставку целого запаса настоящих деревьев для изображения в пьесе чащи леса. Деревья, как отдельные декоративные аттрибуты, делались, так сказать, бутафорским способом: существует упоминание об искусственном дереве, о больших деревьях с большим дуплом, для которых понадобился холст и дубовые ветви, что дает право предположить, что остов ствола был обтянут холстом и к нему прикреплены настоящие ветви с искусственными листьями, которые делались в большом количестве из бумаги. Для другой пьесы сделано было дерево из листьев остролистника.

Кроме вышеназванных планиметрических декораций существовал другой вид пристановок, для которых считалось, повидимому, нужным, «понимать кое-что в геометрии». Эти декорации имели вид построек, остов которых сооружался плотником по рисунку художника, обтягивался холстом, расписывался и украшался.

К такого рода постройкам принадлежала скала, заказанная плотнику Джону Роузу. Она в своем основании имела четыре скрепленных балки,

в четырех углах которых шли перпендикулярно длинные стойки с приделанными к ним вязовыми гнутыми рейками; весь этот каркас был обтянут холстом и расписан красками, так как есть свидетельство, что пришлось высушивать работу декоратора на данной скале, которая была украшена, кроме того, остролистником, плющем и мхом.

Благодаря внушительным ее размерам к ней приделана была слесарем лесенка, чтобы действующим лицам можно было на нее взбираться. Тому же Джону Роузу в 1572 г. заказана была по плану двух театральных чиновников большая колесница с мягким сидением для девяти муз, длиною в 9 ф. и шириною в 8 ф.: на ней установлена была скала, в которую был вделан фонтан, что обошлось конторе в 66 ф. 13 ш. и 4 пенса. Другое большое сооружение представлял собой вагон-фургон с четырьмя золочеными колонками, сделанный слесарем и плотником для премьеры труппы гр. Ледстера. Такой же вагон понадобился для богато обставленной пьесы, разыгранной детской труппой в понедельник на масляной в 1579 г. Под 1564 г. значится скала или возвышение для поющих 9-ти муз. Гора принадлежала к числу подобного рода построек; она также делается по модели, обтягивается холстом и расписывается.

Как бы в дополнение к этим сооружениям мы встречаемся с декорацией смешанного типа: писанный холст на поделке устанавливается на постройку. Знакомый нам Джон Роузд в 1582 г. сделал гору, на верху которой находился замок. Нельзя не упомянуть об отдельной, повидимому, постройки богатой коллонады с архитравом, фризом, карнизом, золоченой крышей и государственным гербом Англии: такую колонаду можно было приставлять без особого труда к декорациям и с точки зрения перспективы могла получиться эффектная декоративная картина. Сюда же следует отнести павильоны и беседки, сделанные из гнутых вязовых прутьев, обвитых плющем.

Из перечисленных нами декораций следует различать два типа: планиметрические писанные, набитые на деревянную поделку, холсты, служившие главною постановкою для пьес и стереометрические постройки, составляющие обстановочную часть представления.

Перечисленные нами декорации относятся к plenэру, к exterieur'у, изображая то, что находится на открытом воздухе, вне внутренности жилища. Несмотря на некоторую бедность декоративных сюжетов, при известном, однако, комбинировании названные нами пристановки могут представлять достаточный выбор, при помощи которого можно составлять разнообразные сценические картины. С подобным декоративным инвентарем можно выполнять все нехитрое описание сцен драматических авторов Елизаветинского времени.

Лаконические ремарки к сценам в пьесах Шекспира обязывают или к очень многому, к трудной и сложной постановке современного, весьма часто, безвкусного понимания, или же наоборот, в угоду, может быть, смыслу и художественному вкусу, то или иное сценическое задание можно

свести к минимуму, к простейшему театральному примитиву, и в самом деле, если внимательно просмотреть все декоративное описание у Шекспира, то весь обозначенный автором сценический материал можно отнести к следующим 4 категориям:

1) Открытое место (open place),
2) Место действия перед Before.....
3) Лесная декорация,
4) Interieur.

К первой категории «открытое место»—open place, принадлежат: поле (field), равнина (plain), остров (island), площадь (public place), форум, проезжая дорога (public road, higway), прилегающая местность (grounds adjoining), берег (sea shore, coast), пустошь (heath), лагерь (camp).

Ко второй: улица и местодействие перед домом (before the house), перед замком (before the castle), перед дворцом (b. the palace), перед хижиной (b. the cottage), перед тюрьмой (b. the prison), перед стенами города (b. the walls), перед кельей (b. the cell), перед мызой, отделенной рвом (b. the moaled grange), перед городом (b. Florence, Rouen, Bourdeaux), перед башней (b. the tower), перед стенами башни (b. the tower walls), перед памятником (b. a monument), перед пещерой (b. the cave), перед храмом (b. the temple) и наконец street (улица), т. е. место перед домами.

В лесную декорацию входят: сад (garden), аллея (an avenue), фруктовый сад (orchard), парк (a park), лес (a wood) и бор (a forest).

Этими декоративными сюжетами за исключением interieur'a, о котором мы будем говорить ниже, исчерпывается мизансцены Шекспировских пьес, которые можно выполнить при имеющейся наличности инвентаря упомянутых нами декораций придворных постановок.

На основании изучаемой нами театральной утвари можно усмотреть театральные постановки двоякого рода: в то время, как маски носили феерично-обстановочный характер, трагедии и пьесы ставились значительно проще.

Существование за спиной действующего лица писанного и набитого на дерево холста, на фоне которого развертывалось действие, сообщало постановке известную упрощенность театрального примитива. Отсутствие всего лишнего, всякого нагромождения, весьма часто затемняющего истинную сущность, сцена, так сказать, намеков, в которой достижение сценической иллюзии основывалось на характерном, вызывая у зрителя ассоциацию по сходству, по одному-двум главным признакам с письменным на дощечке пояснением: перед домом, дворцом, городом, местностью, чей этот дом и дворец, или какой это город и местность (что в настоящее время принято отмечать в виде примечаний в программах к спектаклям) давало, быть может, значительно больше впечатления, чем перенесение на подмостки жизни в ее разнообразных, бесконечных, но, для данного случая, неважных и несущественных мелочах.

Как понимался режиссерами intérieur—прямых указаний у нас нет, хотя можно предположить, что упоминаемые богато расписанные холсты развешивались в виде фона, изображая заднюю стену комнат и зал в домах, дворцах и замках, т. е. в сущности говоря неизменно оставалась идея того же заспинника. В добавочной монтировке к пьесе: «Комедия или Моральное представление на игру в карты» упоминается о двух таких суконах. Для другой пьесы изготовлены два сукна. К одной насторали, значится, сделана одна гора и затем большое расписанное сукно. Такие холсты, обыкновенно больших размеров, расписывает разными красками главный художник, так называемый художник-сержант, the sergeant painter. За декоративную работу таких двух полотен уплачена большая сумма в 7 ф.; обыкновенно на этих холстах изображалась какая-нибудь картина. В 1559 г. художнику Ричарду Бузм'у, его брату помощнику и грунтовщику уплачено 8 ф. 3 ш. за писание картин, предназначеиных украшать стены для дома банкетов.

Из вышесказанного следует, что роспись полотен была обычным декоративным приемом, и развешивание их на гвоздях в виде задней стены intérieur'а представляется весьма несложным. Вот почему так легко кажется представить подобным образом простые по своей мизансцене intérieur'ы Шекспира в виде комнат (room), bedchamber, antechamber, councilchamber), зала или внутренности церкви.

Как о работе, находящейся в непосредственном ведении декоратора, следует упомянуть о небе и облаках, которые написаны были на холсте и поднимались и опускались на блоках. Потребовалась голубая ткань, чтобы починить облако: нужно было повесить солнце в тучи.

Ш.

Казалось бы такая второстепенная часть театральной утвари, как разные бутафорские вещи, не представляют интереса и не имеют большого значения для работающего по истории драмы и один из старых исследователей Collier, как и новейшие исследователи Kreutzenach и Mantzius, уделяет мало внимания этой отрасли, сообщая лишь мимоходом, в виде курьеза, выдержки из счетов, где рядом с искусственными бутафорскими марципанами значится вид города Рима, но на самом деле бутафория в театральном обиходе придворного театра занимает далеко не последнее место, проливая свет на богатство и роскошь театральных постановок двора. В этой области, требующей большой изобретательности и умения, опять тот же художник проявляет искусную свою деятельность.

Бутафорию в ее целом, в том виде, в каком она представлена в отчетах придворных постановок, можно расположить на три отдела: 1) оружие, 2) лепная работа и 3) искусственные цветы.

Бутафорское оружие, к которому мы относим скипетры, жезлы, булавы, палицы, посохи крестоносцев, пастушьи посохи с крючками, лопаты, покрытые фольгой, дубины, палки, знамена, гербы, короны, представляло

богатый выбор всякого рода щитов, шлемов, ружей, алебард, пик, оклееных серебряной бумагой, мечей, бердышей, палашей, шишаков, дротиков, рапир, шпаг, кинжалов, ножей.

Рука декоратора и здесь принимала участие: деревянные, обтянутые кожей щиты, расписаны были золотом и теми самыми тонкими красками, какими пользовались для эскизов. Оружие серебрят, золотят, покрывают фольгой. Бутафорское вооружение в иных случаях берут на прокат, что свидетельствует о существовании частных бутафоров, к которым обращаются театры.

Красота бутафории заключалась в лепной работе. Есть определенное указание на существование бумажной бутафорской лепки, похожей на изделия современного папье-маше (papier maché).

В мастерской, где женщины сбивали бумажную массу, в состав которой входят клей, тряпки и гипс, выделывают обезьянью, козьи и другие головные чудища, (причем в иных случаях таких громадных размеров, что в них в состоянии поместиться человек), разные фрукты, персики, сливы, яблоки, груши, миндаль, орехи, желуди. Для маски, посвященной жизни рыбаков, сделаны были рыбы разных пород: камбала, скат, макрель, язь, корюшка, упоминается при этом шерсть, которой набивались эти экземпляры. Среди разных нужных, к случаю, вещей мы находим семь дюжен искусственных яиц, снежки, сделанные из ваты, обтянутые козьей кожей, камни, наконец заказанные аптекарю конфекты из гвоздики, корицы, мускуса, изображающие град и льдинки.

Виллиам Лизард сделал 12 львиных золотых голов по 2 ш. 6 п. за штуку и 30 дюжен лепных золотых роз по 2 ш. 2 п. за дюжину. Старший декоратор представляет конторе счет в 36 ф. за живописную работу, лепку и позолоту. Зелень и цветы были обычными убранством не только сцены, но и других предназначенных для торжеств помещений. В этом смысле существует интересное описание дома для банкетов в хронике у Стоу, по которому можно составить себе понятие о той роскоши и пышности, с которой декорировались залы в торжественных случаях:

«В этот год, в 1581 г., приезда французского посольства, говорит хроника, утром 26-го марта, в пасхальный день, в Вестминстере к Ю. З. от дворца Ее Величества Уайтхол начата была постройка дома для банкетов в виде прямоугольника, размерами 332 ф. на 30 ф. Большие мачтовые устои, длиною в 40 ф. каждый, отстояли друг от друга на расстоянии 10 футов и больше. Пролеты были забиты холстом и с внешней стороны выкрашены под дикий камень. Дом имел 192 стекла. Внутри по боковым стенам тянулся для народа помост в 10 ступеней.

Верх был искусно изукрашен плющем и остролистником с подвесами из лавра, руты и разными необычными цветами, обсыпанными золотыми блесками, а также висячими колонками из плюща и остролистника со всякими богато развешенными и обсыпанными золотыми блесками разнообразными фруктами, как гранаты, апельсины, тыквы, огурцы, виноградные грозди.

На свободных пространствах среди убранного зеленью холста, были написаны облака и звезды, солнце и солнечные лучи, и разного рода гербы с богатой золотой отделкой, принадлежащие Ее Королевскому Величеству.

Было много всякого народа, работающего на этот дом, числом 375 человек, из которых двое сломали себе ногу. Этот дом, сооруженный в три недели и три дня, был закончен 18-го апреля и стоил 1744 ф. 19 шил.— сумма изрядная, если принять в соображение, что первое частное театральное здание, The Theatre, сооруженное Джэмс Бербэдж (James Burbage) в 1576 г. стоило 666 ф. 13 ш. 4 п.»

Остролистник, плющ и мох собирают в большом количестве, чтобы ими украшать беседки, скалы, деревья; делают разного рода гирлянды. Так для Бахуса в пьесе «Преданность и Красота» сделаны были гирлянды из цветов и винограда.

Большое искусство проявляли в умении делать цветы: не говоря о несчетном количестве бумажных цветов, цветы делались еще из шелковой материи. Шелко-прядильный мастер Вильям Боуэль поставляет дюжинами большие шелковые цветы по 8 п. за цветок; большая шелковая роза стоит шиллинг. За 11 дюжин цветов со стеблями уплачено около 5 ф. Один из участвующих в маске юношей преподносит королеве три цветка, сделанных из шелка и золота.

О мебели мы почти не встречаем упоминания в данных документах; нам известно, что было сделано кресло для пьесы «Пылающий Рыцарь», для другой пьесы конторка; значатся еще trenches, подносы, заменяющие столы, на которых подавались яства. Этими скудными сведениями исчерпываются упоминания о сценической меблировке, которая конечно, существовала в виде скамей, столов и кресел, но вряд ли, благодаря живому сценическому действию и движению, была в ней такая необходимость, и, по мере того, как театры из динамического своего состояния переходят в статическое, из состояния движения и действия приходят к сценическому покою и бездействию, тем большее значение приобретает внутренняя обстановка интимного interieur'a.

Театральный парикмахер Джон Аугль, заведующий во время спектакля завивкою волос, делает бороды и парики. Одна белая борода стоит 2 ш. 8 п. Волосы продаются на вес, как и в настоящее время. Женские и мужские парики называются «haires». Выражение perwigg встречается всего два раза: для сестры царя Ксеркса был сделан парик, который обошелся 4 ш. 8 п. Было также обыкновение делать парики из сырца для амазонок, у которых спускались длинные волосы. Такого рода заказы исполняла шелко-прядильница, взимая более фунта стерлингов за такой парик из шелковых прядей. Такой же парик из черного шелка для головы «Вражды» завивает парикмахер Джон Аугль.

В спектаклях некоторых детских трупп парикмахерской частью заведывают француженка или итальянка.

О световых и других эффектах мы имеем два интересных свидетельства: Джону Лизарду было уплачено 21 ш. за воспроизведение в пьесе «Нарцис» молнии и грома, заказанного ему по распоряжению заведующего. В этой же пьесе был изображен охотничий гон за пущенной на сцену лисой; с криками охотничьего улюлюкивания при звуках охотничьих рогов с гончей стаей гнались за ней статисты-охотники по произнесении соответствующих слов в пьесе. За исполнение этой ремарки по приказу заведующего было уплачено 21 ш. 7 п. Особое упоминание о распоряжении заведующего в двух приведенных случаях дает право думать, что подобные экстроординарные эффекты применялись не часто, более обычно было употребление бенгальских огней, так огнедышащая пасть дракона изображалась бенгальскими огнями. К техническим эффектам можно отнести замок с падающими стенами. Для упомянутой нами выше декорации церкви в замке потребовался свет.

Для уничтожения запаха гари или краски был обычай прыскать розовой водой или посыпать порошком мускуса или имбиря.

Освещение театрального зала выложенного каменными плитами было яркое: в нем проведены были проволоки, на которых висели огни и люстры с 24-мя разветвлениями по 4 огня в каждом.

Обратимся теперь к костюмам придворного театра. Инвентарь 1660 г. дает нам достаточно полную картину театрального гардероба, на основании которой мы имеем возможность судить о вкусах Англии второй половины XVI века. Здесь, конечно, сказалось влияние Италии и Франции. Как общую характеристическую черту следует отметить необыкновенную роскошь, богатство и красочность театральных одежд, что впрочем, независимо от места, было типично для всей эпохи возрождения. Одним из условий, еще более способствовавшим этой роскоши, было то обстоятельство, что тот же самый костюм не мог появиться на сцене в присутствии королевы дважды, благодаря чему костюмы постоянно перешивают, переделывают и изготовляют новые.

Несмотря на самые разнообразные ткани существуют роспись и окраска некоторых материй, как и расписывается художниками также некоторая часть матерчатой и кожаной обуви. Парча, рассшитые золотые и серебряные ткани самых разнообразных цветов и оттенков, атлас, дамаск, тафта, бархат, легкая полушелковая ткань, составляли материал, из которого создавался богатый театральный инвентарь. Цвета и оттенки этих тяжелых и легких тканей были: пурпуровый, малиновый, алый, темно-коричневый, коричневый, розовый, телесный, темно и светло-желтый оранжевый, зеленый, голубой, белый, черный, золотой и серебряный.

В задачу настоящего исследования не входит подробное рассмотрение костюма с точки зрения технических его особенностей, но для более яркого представления красочности и пестроты придворного спектакля мы приведем несколько описаний.

Костюм моряка: Куртка из пурпуровой золотистой ткани, поперек расшитая серебряно-зеленым галуном. Разноцветные шаровары: одна нога голубая с золотым отливом, другая зеленая с серебряным отливом. Голубые золотистые капоры.

Костюм венецианского сенатора. Длинная прямая роба из серебряной и золотой парчи с длинными широкополыми рукавами из золотой парчи и красного бархата.

Турецкие судьи. Длинные турецкие халаты из золотисто-красной ткани с восточным рисунком из роз и раковин, с широким расшитым золотом и серебром красного камчатного полотна с галуном, отделанный черным шелковым шнуром. Вторые узкие рукава из золотистой ткани, отделанной белым, красным и зеленым бархатом.

Костюмы греческих вельмож. Длинные одежды из белой серебристой ткани, верхние части которых расписаны красками, с написанными на груди и спине именами: Геркулес, Язон, Персей, Тезей, Ахиллес. Средняя часть одежды и верхние короткие рукава из той же ткани и красного атласа, частью разукрашены вшитыми вставками, частью расписаны. Подол также расписан.

К различного рода отделке следует отнести разного рода кружева, простые и дорогие страусовые перья, которыми украшали головные уборы, стеклярус, мишура, камни, в виде топазов и др., которые приобретались на большие суммы, более чем на 12 ф. стерл. зараз.

На основании всего вышеизложенного можно установить, что спектакли при Дворе были богато обставлены и, если еще не было занавеса и кулис, то существовали декорации, хотя бы в виде написанных декоратором заспинников и расписанных пристановок; костюмы же и расписные ткани по богатству и роскоши, свойственной вообще этой эпохе, а также и другие аксессуары бутафорской художественной лепки, во многом не уступали позднейшим, современным требованиям сцены.

Картина развития театрального дела во второй половине XVI в. в Лондоне представляется в следующем виде.

Нам известно, что в присутствии королевы Елизаветы с начала января 1558 г. последовательно на праздники Рождества, Нового Года, Сретения, Масленицы происходили придворные спектакли в залах Вестминстера, Виндзора, Ричмонда, Гринича, Ридинга, Хемтон Корт, Сомерсета Плейс.

Вначале преобладают маски, но через 8 лет, к 1567 году начинают брать перевес трагедии, пьесы, комедии, истории.

Еще через 9 лет, в 1576 году Дж., Бербэдж выстроил первый playhouse, названный «Театр», а в 1596 г. им же был оборудован первый частный театр Блэкфрайарс.

Между типом «play house» и «private theatre» существовала разница: play house представлял собою специально выстроенное для театрального зрелища здание и был театром полуоткрытым; его подмостки и место нашего партера находились под открытым небом, тогда как private theatre

в котором зала частного помещения приспосабливалась для спектаклей, не был специально театральным зданием и был закрытым.

Play-houses, построенные за чертой города, были народными театрами и в них происходили дневные спектакли, а в private theatres, находившихся в самом городе, представления давались вечером.

В 1596 г. мы имеем таким образом три рода спектаклей: первые два происходят вечером в закрытых помещениях, в залах дворцов и в зале частного дома, между тем как спектакли третьего рода происходят днем в народных полуоткрытых театрах. В этих трех разных типах нельзя усмотреть какой либо связи. Между придворными и народными спектаклями лежала пропасть,—это были две крайние точки развития театрального дела в Елизаветинское время, но с 1596 г. сюда внедряется, как бы перекидным мостиком, промежуточная ступень в виде вечерних спектаклей частного закрытого театра. Нам известно, что публика этих спектаклей была более изысканна, чем не требовательная, грубая пестрая толпа, наполнявшая play-houses, где наряду с театральными представлениями уживались знаменитые травли медведей бульдогами, пользовавшиеся таким исключительным успехом. Шекспир в Гамлете, упоминая о groundlings, т. е. о публике, находящейся в партере, говорит, что она ничего не смыслит дальше непонятных пантомим или крикливого шума.

Позволительно думать, что обстановочная часть вечерних спектаклей при искусственном освещении была несколько иная, чем обстановка дневных представлений народного театра. Вечернее представление по своему существу обязывает к большему, чем дневное. Частные театры, будучи зрительными залами частных домов, по размерам своим были значительно меньше народных. В них также принимали участие детские труппы певчих, придавая школьный характер спектаклям, которые могли получить более благородную, так сказать, камерную форму по сравнению с дневными народными представлениями, и обиход придворного театра мог легче отразиться здесь, так как первый по существу своему был однороден с последним.

Если принять во внимание, что первый народный театр и первый частный театр принадлежали одному и тому же лицу, актеру Бербэдж, то разве нельзя допустить, что частный театр облагородил и улучшил обстановочную часть народного театра. Театр Глобус, основанный в 1598 г., т. е. два года спустя после блакфрайарского, явившийся на смену и прямым продолжением The Theatre, разве не мог получить несколько иную обстановочную физиономию, чем его предшественник?

С. Боянус.

Юбилейный альбом И. И. Сосницкого.

Сообщение *В. И. Срезневского.*

В Рукописное Отделение Библиотеки Российской Академии Наук в 1917 г. в числе рукописей собрания В. И. Яковлева поступил интересный юбилейный альбом Ивана Ивановича Сосницкого (р. 1794 † 1871). Альбом этот относится к чествованию пятидесятилетней деятельности знаменитого артиста Русской Драмы в марте 1861 г. Чествование это было двойное—сначала в товарищеском кружке 6 марта, в чистый понедельник на «капустнике» у артиста Л. Л. Леонидова, и затем более или менее оффициальное 22 марта в зале Руадзе (впоследствии Кононова).

В письмах своих к Александре Матвеевне Читау-Огаревой, старинному его другу, в конце 1850-х гг. вышедшей замуж и оставившей сцену, он с свойственной большим талантом простотой и удивительной искренностию описывает эти знаменательные дни своей жизни [1]). Описание альбома было бы не полно, если бы мы не привели отрывки из его рассказа; поэтому мы позволяем себе сделать из них некоторые выдержки.

Первое торжество было устроено для Сосницкого сюрпризом, совершенно для него неожиданно. К нему заезжает артист русской драматической труппы Марковецкий, как бы случайно во фраке, зовет к Леонидову «на капусту»; старик, после уговоров, с неохотой едет: «Входим на лестницу»,—пишет Сосницкий,—в четвертый этаж, звоним — отворяет двери сам хозяин. Я скидаю шубу, калоши. Хочу идти в залу, в которую дверь прямо из прихожей, но хозяин меня не допустил, а повел налево в кабинет, говоря: «Здесь у нас закуска». Вхожу в дверь, раздается ура! Смотрю, вся труппа мущин, все разодето во фраках, прилично, а я небритый, немытый. Потерялся. Ведут меня в следующие комнаты под предлогом будто бы к хозяйке... Вошли в комнату на половину к жене. Она встречает меня на пороге с венком из лавровых листьев, с лентой голубою, вышитою золотом: на одном конце 1811 год, на другом 1861 год. Все вместе

[1]) Письма напечатаны П. П. Гнедичем в «Русском Вестнике», 1882, № 8, стр. 829—838, и перепечатаны в книге С. Л. Бертенсона: «Дед русской сцены» П(. 1916), стр. 150—159 (оттиск из «Ежегодника Имп. Театров»).

положено на огромный альбом, на папке которого великолепно написано, или лучше сказать нарисовано из незабудок: «Деду нашего театра».

Ну, конечно, тут последовали слезы умиления, поцелуи и благодарения. Отпирают дверь в следующую комнату, великолепно убранную цветами, стол накрыт персон на тридцать и поставлен для простора радиусом. На главном месте кресло, за которым на пьедестале стоит мой бюст, украшенный лавровым венком. Когда стали провожать меня для занятия места за столом, мне надо было проходить подле фигуры Славы, и у нее из рук выпал венок лавровый; ко мне на голову не попал, а упал к моим ногам. Когда заняли все места (в этой комнате были те, которые постарше, а другие в других комнатах, где накрыты столы оффициантовские), после бульона Самойлов, который сидел подле меня, встает и говорит мне привет, в котором упоминает благодарность за сестру Веру Васильевну, предлагает тост за мое здоровье и подает мне серебряный вызолоченный кубок с моим портретом. Этот кубок пошел вокруг стола. Григорьев [1]) сказал мне спич в стихах, П. А. Каратыгин тоже предложил тост в стихах (подивитесь, все были взволнованы до того, что еле договорили!).

Очередь моя была благодарить их. Я, конечно, с трудом высказал благодарность и сожаление со своей стороны, что в настоящее время я не могу оправдать те почести, которыми меня удостоивают мои товарищи. На это отвечал с большим красноречием Василько Петров [2]),—что я служу и теперь для всех образцом.

Встали из-за стола. На пороге другой комнаты Бурдин [3]) читает мне спич, с кубком, изображающим русскую бабу, держащую на голове своей солонку или миску. В гостинной, за флигелем, Аубель [4]) играет мазурку своего сочинения. Петров Осип Афанасьевич поет куплеты, писанные Леонидовым, а все припевают. Это еще не конец. В первой комнате, где была поставлена капуста, поставлены маленькие ширмы, на которых в два ряда карточки портретов всех артистов. Степанов прочел стихи от Куликова [5]), который, по болезни, не мог быть. Максимов тоже не был по болезни, но прислал письмо и стакан серебряный вызолоченный с надписью: «от Максимова» [6]).

После спичей за столом явился из Москвы Полтавцев, депутат от московских артистов, с поздравлением—нарочно отказался играть в последнее воскресенье. Ему писал Леонидов, что они готовят мне сюрприз. Полтавцев приезжал на один только день и во вторник уехал обратно в

---

[1]) П. И. Григорьев, артист и автор известных в свое время водевилей.

[2]) В. П. Петров учитель драматического искусства в С.-Петербургском Театральном Училище.

[3]) Артист Александринского театра Ф. А. Бурдин.

[4]) Леонтий Филиппович Аубель, помощник управляющего С.-Петербургским Театральным училищем.

[5]) Николай Иван. Куликов, драматург, режиссер Александринского театра. П. С. Степанов, актер русского драматического кружка.

[6]) Алексей Михайлович Максимов, артист Александринского театра.

Москву. После обеда начались разные пения: русские, малороссийские, цыганские. Я душевно устал и часу в шестом просил позволения проститься со всеми, но меня еще удержали и пели экспромтом «Славу!» мне, Леонидову и всем присутствующим. После показали мне программу затеянного праздника Леонидовым, который написал предложение — кто хочет участвовать в этом празднике,—и все без исключения подписались: кто «с удовольствием», кто «за честь себе считает», кто «за счастие», кто «обиделся бы, если б его забыли» и пр. и пр. Ну, наконец финал. Простившись со всеми, пошел я искать фуражку и, найдя ее, отправляюсь в прихожую, в дверях меня встречает Леонидов с бокалом в руках, крича ура! и еще тост... Человека четыре стоят с канделябрами в руках, тройниками и пятериками, и кричат ура! Пока я одевался — все кричали. Я просил, умолял, чтобы не шумели, но это ни к чему не повело. Бросились на лестницу впереди меня, другие подхватили меня под руки, остальные сзади, и все орут ура! Леонидов живет в четвертом этаже, лестница широкая, изо всех дверей бегут в страхе—«что случилось»! Я умоляю всех, чтобы не шумели, говоря, что у меня нет экипажа. Передние кричат: сейчас извощик будет. Кто-то побежал вперед и орет: извощик! Вся гурьба вышла на улицу (это против Технологического Института) с канделябрами в руках и с криками ура! Кричали до тех пор, пока я не повернул за Институт. Я боялся, что полиция набежит и похватает всех, но, слава Богу, все кончилось благополучно».

Все это описание, так сказать документально, представлено академическим альбомом.

Основная часть альбома написана на толстой ватманской бумаге въ листъ, на 5 лл.

На л. 1 (обложка), рисунок декоратора Александринского театра Чушкина: внизу разрезъ Александринского театра, с фронтоном и сценой, на которой видна миниатюрная фигура Сосницкого, в средине листа лира, окруженная лавровым венком и лучами, с именами 21 драматурга в пьесах которых играл Сосницкой, сверх листа надпись на ленте: «Чему быть, того не миновать, конецъ—дѣлу вѣнецъ», юбилейный год «1861» и цифра 555—число ролей, исполненных Сосницким.

На оборотной стороне обложки «Имена особъ желающихъ здравія нашему юбиляру И. И. Сосницкому»—это то, что названо в письмѣ «программой затѣяннаго праздника». Тут подписи большой части участниковъ торжества: Л. Л. Леонидова, П. И. Григорьева, В. В. Самойлова, К. Н. Полтавцева, И. Ѳ. Горбунова, П. А. Каратыгина, О. А. Петрова, Стуколкина, Н. О. Гольца, Васильева 2-го и другихъ.

На л. 2—«Слава 6-му Марта 1861 г.», с которой провожали Сосницкаго съ торжества. Вот ея текстъ:

Слава, слава Ивану Сосницкому! 2. Слава!
Честь и слава артисту достойному! 2. Слава!

Леонидову Левушкѣ—слава! Слава!
За пріемъ его, за хлѣбъ-соль! Слава! Слава!
Всѣмъ артистамъ товарищамъ! Слава! Слава!
Всѣмъ Искусства ревнителямъ! Слава! Слава!
Подвизайтесь на поприщѣ трудномъ! Слава! Слава!
Изучайте Искусство родное! Слава! Слава!
Я взываю къ товарищамъ! Слава! Слава!
Дай Богъ всѣмъ дослужиться на сценѣ! Слава! Слава!
И любви и почета и славы! Слава! Слава!
Какъ нашъ старый и славный Сосницкій! Слава!

На л. 3 — «Списокъ артистовъ Императорскихъ С. Петербургскихъ Театровъ» за 1825 годъ. На об. л, 3, тоже за 1860 годъ.

На л. 4 об.—«Театральное Училище» (списокъ служащихъ).

На лл. 6—8—«Ивану Ивановичу Сосницкому. Мазурка. Музыка Л. Ф. Аубеля. 6 Марта 1861 г. Слова Л. Л. Л.....ва»—ноты со словами. Леонидова — сокращенный текст его стихотворения (см. ниже). Это те куплеты, которые пелъ О. А. Петров [1]):

Грянь былая пѣснь лихая!
Пойте всѣ искуеству въ даръ!
Грянемъ, дѣда вспоминая
И его репертуаръ!
Онъ бых истиннымъ артистомъ,
Создавая типы лиц;
Былъ танцоромъ, машинистомъ,
Видостаномъ [2]) средь пѣвицъ.
Вспомни сюжетный
И выходной
Весь кругъ балетный!...
Весь хоръ со мной!
Вотъ уже полсотни лѣтъ
Какъ всѣхъ насъ пѣняетъ дѣдъ
Въ творчествѣ зрѣломъ
Словомъ и дѣломъ.

Ловкій, статный, съ звучной рѣчью
Онъ «Гусаръ» былъ удалой [3])!
Онъ давалъ просторъ сердечью,
Представляя свѣтъ большой.
Такъ друзья, давно, что знаемъ,
Дружнымъ хоромъ повторимъ:

---

[1]) В книге С. Л. Бертенсона, стр. 152, приведены некоторыя строфы этого стихотворения, как они сохранились в памяти А. А. Нильского, с текстом альбома они несовсем сходны.

[2]) Князь Видостанъ Полоцкій въ пьесѣ «Днѣпровская русалка», перевод с немецкого Н. С. Краснопольского (Ж. 1804—1806) съ музыкой Кауера и Давыдова. Роль Видостана в 3 дѣйствии съ пѣниемъ.

[3]) В комедии «Малъ да удалъ».

Какъ талантъ, дѣдъ уважаемъ,
Какъ товарищъ, онъ любимъ!....
Помни съ солистомъ
Народный-свитский [1])
Какимъ артистомъ
Былъ дѣдъ Сосницкій!

Вотъ уже полсотни лѣтъ
Милъ всѣмъ намъ, хоть старъ и сѣдъ,
Лаской ученьемъ
И угощеньемъ.

В основную часть альбома вложены, вероятно самим Сосницким, листки—автографов, относящиеся к торжеству.

Здесь во первых находится спич П. И. Григорьева 1-го, одного из старейших сотоварищей Сосницкого по сцене (р. 1806 г.): «6 Марта 1861 года»:

Сосницкій! въ школѣ театральной,
Конечно, не мечталъ ложить тѣхъ лѣтъ.
Когда ему, отъ всей души, похвальный
За службу долгую мы выразимъ привѣтъ?
Я, помню, годы тѣ, гдѣ кромѣ интересу,
Комедій цѣлый рой—театры оживлялъ;
Я, помню, ловкаго, веселаго повѣсу,
Который всѣхъ своей игрою увлекалъ!
Я признаюсь: завидно многимъ было
Артиста поприще! Онъ былъ нашъ чародѣй!
Все общество его боготворило
За исполненіе блистательныхъ ролей!
Да как и не любить артиста-человѣка?
Кто-бы изъ насъ Его достойно не почтилъ?
Онъ съ честью славою дѣйствительно полвѣка
На русской сценѣ прослужилъ!
Такъ воздадимъ же честь по долгу намъ святому,
Товарищу-артисту дорогому!
И вѣчно-памятнымъ наставникамъ Его:
Мольеру! Бомарше! и Мариво!
Хмѣльницкому! и Шаховскому!..
Ура!..».

Затем здесь находится приветствие П. А. Каратыгина [2]):

Сосницкій! Юбилей твой впереди у насъ;
Объ немъ еще идутъ пока переговоры;

[1]) «Народный свитский», какъ объясняетъ въ примѣчании къ полному тексту стихотворенія Л. Леонидовъ, означаетъ «личность, представляющую на сценѣ свиту Королей и народъ».

[2]) Стихотворение напечатано П. П. Гнедичем в примечании к письмам И. И. Сосницкого, стр. 831 и С. Л. Бертенсоном в указ. книге, стр. 151.

Недождался мы на этотъ разъ,
Чтобы разрѣшеніе прислали изъ конторы...
Но кто радъ празднику, такъ тотъ до свѣту пьянъ;
Твой праздникъ—торжество заслуги и искусства.
Твое здоровье, нашъ почтенный ветеранъ!
По братски пьемъ его отъ искренняго чувства!
Своимъ талантомъ ты театръ нашъ украшалъ;
Былъ представителемъ искусства ты пол-вѣка;
И кто жъ въ лицѣ твоемъ изъ насъ не уважалъ
Артиста честнаго, прямаго человека!
Теперь достойному—достойно воздадимъ:
Поклонимся ему, какъ старщему, межъ нами—
И Многолетие ему провозгласимъ—
Единымъ сердцемъ и устами!!

Далее стихи Н. Ив. Куликова, прочтенные П. С. Степановым [1]):

Иванъ Ивановичъ! Вы были
Примѣръ сценическій для насъ:
Васъ современники цѣнили,
Оцѣнятъ и потомки Васъ!
Когда мірѣ старый театральный
Въ игрѣ фальшивой, идеальной—
О простотѣ едва мечталъ,
Тогда Сосницкій геніальный—
Игрой простой и натуральной,
Всѣхъ иностранцевъ удивлялъ.
Но кромѣ этого, пол-вѣка
Вашъ домъ артистамъ былъ, какъ свой;
Мы любимъ Васъ, какъ человѣка
Съ добрѣйшимъ сердцемъ и душой,
Примите же на память это
Въ даръ отъ товарищей друзей,
И дай Богъ многія Вамъ лѣта,
А намъ бы справить веселѣй
Вашъ и столѣтній юбилей.

Далее в альбом вклеены письма А. М. Максимова I и А. А. Алексеева и привествие актера С. Брянцева, какъ отметилъ автор, сказанное у артиста Л. Л. Леонидова «въ день предпразднованія юбилея И. И. Сосницкаго». Передъ нотами «Мазурки» вшито 2 листа с словами къ ней (рукою переписчика, съ подписью Леонидова); здесь она названа: «Мазурка. Воспоминаніе объ И. И. Сосницкомъ». Это полный ея текст, пелась, вероятно, только та ея часть, которая приведена выше и надписана над нотами. Все упоминаемыя в тексте роли, исполнявшияся Сосницким, вслед за текстом объяснены в примечаниях.

К альбому 6 марта, вероятно, тоже самимъ Сосницким присоединены приветствия и другие материалы, относящиеся ко второму его торжеству-происходившему 22-го марта.

---

[1]) Напечатано П. П. Гнедичем, стр. 831—832, и С. Л. Бертенсоном, стр. 152—153.

Это во-первых папка, в которую впоследствии были вложены все юбилейные материалы. На передней ея доске под стеклом литографированный портрет юбиляра, исполненный ко дню юбилея; изображение Сосницкаго окруженном венком, сверху другой венок, с датами внутри «1811—1861» и на лентахъ «22-го марта»; внизу подпись «На 50 лѣтній юбилей И. И. Сосницкаго. С. Петербургъ». Портретъ исполненъ съ фотографіи Деньера, той самой, по которой потом изобразилъ в большую величину Сосницкого Борель для Портретной Галлереи Мюнстера (т. 2). На оборотной стороне передней доски папки написано, повидимому, рукою Григорьева 1-го, стихотворения «Драматургія въ чистый понедѣльникъ»; изъ отметки на поле «6 марта 1861 г.» очевидно, что оно было произнесено в этотъ знаменательный капустникъ.

В числе юбилейных документов, относящихся к 22 марта 1861 г., находится стихотворное приветствіе П. И. Григорьева: «И. И. Сосницкому въ день пятидесятилѣтняго юбилея 22 марта 1861 г.» О нем не упоминает Сосницкій в письмах к Читаю и сведений о нем, сколько знаем, нет и в других материалах к его биографии; но оно представляетъ большой интерес и главным образом, как хорошая и отчетливая характеристика знаменитого артиста-человека. Поэтому приводим его здесь полностью:

Иванъ Ивановичъ!
Праздникъ артистическій
Дорогъ тѣмъ для насъ,
Что онъ тѣшитъ, радуетъ
И лелѣетъ Васъ,
Нашего достойнаго
Друга и отца!
Честь Тебѣ взаимная
Нынче и всегда:
За пол-вѣка славнаго,
Чѣстнаго труда!
Произносятъ искренно
Наши голоса:
Ты, театра русскаго
Гордость и краса!!
Да, Иванъ Ивановичъ,
Въ жизни все пройдетъ...
Но, у насъ Сосницкаго,
Имя не умретъ!
Всѣ таланты новые
Ты любил ласкал,
И в началѣ поприща
Жизнь имъ придавалъ!
Кто жъ здѣсь благодарнаго
Чувства не хранитъ?
Кто изъ насъ Сосницкаго
Сердцемъ не почтитъ?
Всѣ съ душевной радостью
Честь должны воздать!

Цѣловать Сосницкаго,
Братски обнимать!..
Дай Тебѣ Богъ здравья,
Долгихъ, мирныхъ дней!
Чтобы вѣчно памятенъ
Былъ Твой юбилей!
Чтобъ съ Тобой дождались-мы
Радости другой:
Улучшенія полнаго
Сцены, нам родной!
Чтобъ искусство русское
Каждый день и годъ
Было уважаемо,
Шло всегда впередъ!
Чтобъ артисты юные,
Слыша Твой совѣтъ,
Развивались правильно
Безъ нужды и бѣдъ!
Въ жизни артистической
Чтобы встрѣтить намъ—
Ото всѣхъ сочувствіе,
Къ службѣ и трудамъ!
Дай Богъ, какъ Сосницкому,
Всѣмъ торжествовать!
А театру русскому
Вѣчно процвѣтать!
Чувство всѣмъ намъ сродное
Ясно говоритъ,
Что любовь къ Сосницкому
Общая горитъ!
Такъ живи-жъ и здравствуй Ты
К славѣ труппы всей!
И да будетъ памятенъ
Всѣмъ твой юбилей!..

Далее в папку вшит автограф артиста Фед. Ал. Бурдина — приветствіе, сказанное имъ при встрѣчѣ Сосницкого на лестнице: «Добро пожаловать, дорогой гость» и пр. Затемъ привѣтствие Е. Н. Жулевой от лица артисток драмы. В письмѣ к Читау Сосницкій писалъ: «Вся толпа повела меня в зал, где на пороге меня встретили все наши актрисы в белых платьях, бросились ко мне на шею и пошли поцелуи и слезы! Можете себе представить что сделалось со мной. Совершенно задохся и не мог сказать ни слова. Тут Жулева прочла мне привет в стихах». Приветствие в те дни еще совсем молодой, знаменитой потомъ, актрисы Е. Н. Жулевой было не въ стихах: выдержками изъ стихотворения Григорьева отдельных строк в переделке она только закончила свою речь. Как видно из ея автографа, приветствіе ея было таково:

«Иванъ Ивановичъ. Избранная своими подругами по искусству поздравить васъ въ день вашего 50-ти лѣтняго Юбилея,—я исполняю

этот долгъ. Знаю, что, ни владѣя ни средствами, ни качествами для этого необходимыми, привѣтствіе мое будетъ сухо и безцвѣтно; но знаю также и то, что въ этомъ случаѣ я не должна бояться строгого осужденія и смѣло могу расчитывать на полную снисходительность. Иванъ Ивановичъ! Подготовленныхъ фразъ у меня нетъ. Все, что я могла вамъ сказать — вылилось отъ чистого сердца: здѣсь говоритъ одно только чувство глубокого уваженія и искренней нашей къ вамъ любви. Хотѣла бы я передать вамъ и нашу радость, видя васъ съ нами въ этотъ торжественный для всѣхъ насъ день; и наши задушевные вамъ при этомъ пожеланія но не умею, и потому заключаю свое привѣтствие словами нашего даровитого товарища-артиста:

Праздникъ артистическій
Дорогъ тѣмъ для насъ,
Что онъ здѣсь составился
Именно для васъ.
Кто полвѣка ревностно,
Честно прослужилъ
И на трудномъ поприщѣ
Намъ примѣромъ былъ.

Дай тебѣ Богъ здравія,
Долгихъ мирныхъ дней!
Чтобъ былъ вѣчно памятенъ
Намъ твой юбилей!

«После Жулевой» рассказывает Сосницкий, «Аграфена Матвеевна Сабурова, которая вместе со мною воспитывалась и перешла в 1809 году в Московскую школу... Она поднесла ото всех дам, на подушке, лавровый венок, сверх которого лежал плоский серебряный венок вызолоченный, где на каждом листке вырезаны имена участвующих, и сказала очень мило маленький привѣт: «Другъ, товарищъ и благодѣтель мой, — прими отъ насъ слабый знакъ нашего къ тебѣ уваженія, и дай Богъ, чтобъ Онъ еще продлилъ твой вѣкъ на добрыя твои дѣла и на пользу молодаго поколѣнія, которое могло бы пользоваться твоими совѣтами»... Тут Линская что-то сказала, не помню; так меня сконфузила и в ноги мне кланялась, и ловила руки целовать; не забудьте—в зале до двухсот человѣк зрителей и полные хоры посторонних дам — всю обедню испортила!...»

Текст этих двух приветствий в альбомах не сохранился.

«Потомъ», пишет Сосницкий, «подошел ко мне немецкий актер Толлерт, депутатом от немецкой труппы, и читал мне что-то, однако видно хорошо, потому что общее браво раздалось в зале».

Это стихотворение An Ssossnitzki. Zur Jubelfeier seiner fünf zigjärigen künstlerischen Wersamkeit den 22-sten März 1861. Нач.:

Wo Bussland Dir in Kunstgeweihten Hallen
Ein Denkmal gründet der Unsterblichkeit.

К немецкому подлиннику приложен русский перевод принадлежащий самому автору [1]).

Далее в альбом вложено приветствие Ф. А. Бурдина—его автограф, сказанное им в заключение обеда, затем несколько писем и телеграмм и, наконец, экспромт П. А. Каратыгина, который Сосницкий в своем письмѣ назвал «уморительным»:

«Сосницкій! Что тебѣ многіе сказали,
Прибавить къ этому найдется что едва ли.
И я бы, можетъ быть, прочелъ тебѣ стихи,
Да не напомнить бы Демьяновой ухи,—
Такъ лучше попросту, безъ длиннаго куплета,
Скажу тебѣ одно: будь здравъ на многи лѣта!..»

Альбом Сосницкого важен не только как сборник автографов деятелей русской сцены средины XIX в. или как память о торжестве знаменитого ся деятеля; он является ярким отражением облика самого Сосницкого и в теплых чертах рисует его не столько, как артиста, о чем тогда и не приходилось говорить, а как человека исключительных душевных качеств. Все сотоварищи его и старые и молодые искренно его любили, высоко ценили его и гордились им. «Вы заслужили нашу признательность», говорил ему представитель младшего поколения сценических деятелей С. Брянцев, «какъ артистъ, главное какъ человѣкъ! Вашею славою мы гордимся». «Насколько Вашимъ блестящимъ талантомъ вы были украшеніемъ русской сцены» сказал ему Ф. А. Бурдинъ, представитель старшего поколенія артистовъ «настолько лично, по вашимъ душевнымъ качествамъ, вы были украшеніемъ нашего общества. Въ продолженіи Вашего славнаго пятидесятилѣтняго служенія искусству, Вы, будучи первокласснымъ исполнителемъ нашихъ первоклассныхъ писателей, Грибоѣдова и Гоголя, не говоря уже объ иностранныхъ авторахъ, въ то же самое время, какъ человѣкъ, сумѣли соединить около себя артистовъ въ одну тѣсную семью, не различая богатаго отъ бѣднаго, старшаго отъ младшаго. Ни одно молодое, начинающее дарованіе, въ тяжелыя минуты жизни, не уходило отъ васъ не согрѣтое теплымъ участіемъ, не ободренное ласковымъ словомъ. Вы намъ живой примѣръ—какимъ долженъ быть артистъ и человѣкъ. Наше общество гордится вами, да и не одно наше, а гордилось бы всякое, гдѣ бы, появился подобный дѣятель».

Поддержка и ободрение, которыя встречали в нем молодые артисты, отметил своем стихотворном привѣтствии П. И. Григорьев, один из наиболее близких, по летам, Сосницкому его сотоварищей, помнивший начало его артистической карьеры, говоря, что Сосницкий «придавал жизнь» артистам «в начале их поприща», «любил, ласкал все новые таланты». Это умение угадывать таланты, дало сцене многих деятелей, начиная с

[1]) Перевод стихотворения напечатан П. П. Гнедичем ук. статья, стр. 836, и С. Л. Бертенсоном, ук. соч., стр. 157.

В. Н. Асенковой, которая была выключена «за неспособностью» из Театрального училища директором театра кн. С. С. Гагариным и только, благодаря Сосницкому, явилась украшением, правда не надолго, русского театра. Сосницкий, как говорят его помнившие, обладал редким умением ладить со всеми, чуждаясь всяких дрязг и мелких интриг. Чувство зависти было ему неведомо; успехам товарищей он радовался от души и всегда готов был им содействовать. И у Сосницкого, не было соперников, не было завистников. Через посредство Сосницкого, ученика первого русского актера Дмитревского, нити исторіи связывали новое поколение артистов с прошлым русского театра. Его выдвинул, как драматического актера, Шаховской, имъ восхищался Гоголь, на его субботах бывали Грибоедов, Пушкин, Брюллов. «Три поколѣния,—говорит один из его биографов, — смотрели Сосницкого, и въ то время, когда деды с восторгом вспоминают о нем как об отличном jeune premier, которому не было в этих ролях наследников на Петербургской сцене, отцы говорят о нем, как превосходном артисте в высокой комедии, а сыновья вспоминают его в ролях добродушных стариков [1])». И как русская публика, за цѣлых шестьдесят лѣт XIX в., поклонялась Сосницкому,-актеру и чтила его талант, так и все представители русской сцены, с младших до старших, с тѣх кто стоял на низших ступенях сценической лестницы, до высших деятелей русского театра 1860-хъ г.г. все одинаково любили и уважали артиста-человека «деда Сосницкого».

В. Срезневский.

[1]) С.-Петербургскія Ведомости, 1861, № 69.

Из архива артиста М. И. Писарева.

(Письма Островского, Потехина, Полонского, Аверкиева и М. Садовского).

Сообщил *Б. Л. Модзалевский.*

В 1918 году в Пушкинскій Дом при Российской Академии Наук перешел от Марии Модестовны *Дружининой* (ныне уже умершей) не большой архив ее отца, известного артиста Модеста Ивановича *Писарева* (род. 2 февраля 1843, ум. 30 сентября 1905 г.), одного изъ главныхъ деятелей первого частного Московскаго театра,—такъ называемаго «Пушкинского» (1880 г.) [1]. Архив этот содержит в себе письма литературных и театральных товарищей и знакомых Писарева и его первой жены—известной драматической артистки Пелагеи (Полины) Антиповны *Стрепетовой* (род. 4 октября 1850, ум. 5 октября 1903 г.); среди писем этих оказались, между прочим, 33 письма и записки Александра Николаевича *Островского* [2]), 10 писем Алексея Антиповича *Потехина*, одно—с письмом *Я. П. Полонского*, 3 письма Дмитрия Васильевича *Аверкиева* и 1 письмо Михаила Прововича *Садовского*;—письма двухъ последних—со стихами.

I.

Письма Островского.

Из писем упомянутых четырех корреспондентов наибольший интерес представляют, конечно, письма Островского, ибо, с одной стороны, в печати до настоящего времени появилось лишь очень немногое из переписки знаменитого драматурга [3]), с другой — печатаемые нами письма

---

[1]) О немъ см., между прочимъ, в «Историч. Вестн» 1912 г., № 7, стр. 132—133.

[2]) Изъ нихъ одно было опубликовано в X томе Полного собрания сочиненій Островскаго, вышедшего подъ редакціей М. И. Писарева.

[3]) Нам известны публикаціи следующих писем Островского (по алфавиту корреспондентов): *Ѳ. А. Бурдину* (200 писемъ) — «Артистъ» 1891 г., кн. 18 и 1892 г., кн. 19—21, «Дневн. Артиста» 1892 г., кн. 2, и «Русск. Библиофил» 1915 г., № 3. *С. А. Волкову* (1875 г.)—«Русск. Мысль» 1897 г., № 3, стр. 71; *А. Д. Галахову*—«Бирюч», 1918 г., № 4, стр. 37; *С. А. Гедеонову*—«Русск. Арх.» 1915 г., кн. I, стр. 25—26; *И. Ѳ. Горбунову* — «Русск. Мысль» 1897 г., № 5, стр. 11, «Ежегодн. Имп. Театров» 1910 г., в

касаются самого *последнего* произведения Островского—его «семейных сцен» «Не от мира сего», показывая, с каким трудом и напряжением воли и духа писал он эту свою «лебединую песнь»; она плохо ему и удалась, но на сцене поддержана была исключительным талантом Стрепетовой, игравшей в ней главную роль; наконец, письма эти важны еще тем, что обращены они к известнейшим, безупречно-правдивым исполнителям и талантливым истолкователям или комментаторам виднейших ролей в пьесах Островского, искренним его поклонникам и даровитым воплотителям на сцене типов, созданных знаменитым нашим бытописателем.

Писарев,—талантливый и образованный актер, отличался всегда обдуманною, цельно-проникновенною игрою; пьесы Островского были излюбленными в его репертуаре, и он, выступая в 17 произведениях Островского, прославился, как исполнитель ролей Кита Китыча («В чужом пиру похмелье»), Льва Краснова («Грех да беда на кого не живет») Большова («Свои люди — сочтемся»), Петра («Не так живи, как хочется»).

VI, стр. 26 и сл. и въ Сочиненіях Горбунова, т. I II, 1907 г., стр. 71; *И. Н. Грекову* (?) «Ежегодн.», 1910 г., кн. VI, стр. 55; *Я. К. Гроту*—«Бирюч», 1919 г., № 13—14, стр. 153; *П. К. Дьяконову* «Ежегодн.» 1910, кн. VI, стр. 53—4; *Д. В. Живокини* — там-же, стр. 50 и сл.; *Е. Н. Жулевой* (?)—там-же стр. 37; и сл., *А. А. Карзинкину*—там же, стр. 27; *Ел. П. Ковалевскому*—«Бирюч» 1919 г., № 13—14, стр. 152; *Кропачеву*—в его Воспоминаниях об Островском, М. 1896; *Ю. Н. Линской* — «Русск. Библиофил» 1915 г., кн. III стр. 84 и «Бирюч» 1918, № 4 стр. 39; *Г. Г. Лукину* (1885—1886 г.)—«Колосья» 1889 г., № 12, стр. 117—121; Апол. Ал-др. *Майкову*—«Ежегодн.», l. c., стр. 47, 55, и газ. «Русское Слово» 1911 г., № 125 (письмо от 8 мая 1886 г.); *С. В. Максимову*—«Русск. Мысль» 1898 г., кн. 1, стр. 17—19; «Ежегодн.» l. c., стр. 43; *М. О. Микешину*—«Ежегодн.» l. c., стр. 45, 48, 49; *А. Д. Мысовской* — «Русск. Мысль» 1890 г., № 12; *В. И. Назимову*—«Ежегодн. Имп. Театр». 1901—1902 г., прил. 4-е, стр. 7—9; *Н. А. Некрасову*—«Архив с. Карабухи», М. 1916, стр. 136—141, «В. Евр.» 1916 г., кн. 10, стр. 73; и «Бирюч» 1921, сб. с. II, 196—197. *Неизвестному*—«Ежегодн». 1910 г., кн. VI, стр. 42; *Неизвестному* (о Н. Я. Соловьеве)—«Вестн. Европы» 1916 г., кн. 10, стр. 75; *А. А. Пильскому*—«Ист. Вестн.» 1899 г., кн. 11, стр. 498—501; *М. П. Островскому* (?)—«Вестн. Европы» 1916 г., кн. 10, стр. 76—80 и «Бирюч» 1919, № 13—14, стр. 156; *И. И. Панаеву*—при его Литер. Воспомин., С.-Пб. 1888, прил., стр. 4; *М. П. Погодину*—у Н. Барсукова, Жизнь и труды П., т. X, стр. 400, 401, 403, 410, 411; *Председателю* совета старшинъ Артистическаго Кружка—«Ежегодн.» 1910 г., кн. VI, стр. 43 и сл.; *Г. К. Рейнскому*—«Бирюч» 1919 г., № 13—14, стр. 155 и 156; *М. Е. Салтыкову*—там-же, стр. 154; *В. В. Самойлову*—«Ежегодн.», 1910 г. кн. VI, стр. 34 и сл. *Н. Я. Соловьеву*—«Вестн. Европы» 1916 г., кн. 10, стр. 74; *М. И. Семевскому*—«Русск. Стар.» 1886 г., т. LII, стр. 725—726; *М. М. Стасюлевичу*—«Стасюлевич и его современники», т. II, стр. 270 — 271; *А. П. Серову*—«Вестн. Европы» 1916 г. кн. 10, стр. 67; *С. А. Черневскому*—«Ежегодн. Имп. Театр.» 1910 г., кн. VI, стр. 51 и 53; *А. С. Шабельской* (Монтвид)—«Вестн. Европы» 1916 г., кн. 10, стр. 81—83; *П. С. Федорову*—«Русск. Стар.» 1891 г., № 10, стр. 183—208; «Русск. Библиоф.» 1915 г., № 3, стр. 83 — 86 и «Ежегодн. Имп. Театр.» 1910 г. кн. VI, стр. 27 и «Бирюч» 1918 г. № 4, стр. 38, 39; *Г. Н. Федотовой*—там-же, стр. 52; *Н. М. Федюкину*—там-же, стр. 54—55; *снимок* с письма Островского к *А. М. Кондратьеву* (15 мая 1886 г.) — в Ист. Русск. словесн., П. Н. Полевого, изд. А. Ф. Маркса, т. III, 1900, стр. 500 (подлинник в Пушкинском Доме при Росс. Академии Наук).

Иоанна Грозного («Василиса Мелентьева»), особенно—Несчастливцева («Лес») и мн. других [1]). Благоговея перед Островским,—этим, по его выражению, «гигантом по таланту, а по сердцу—ребенком, — он, желая принести дань своего уважения к памяти любимого писателя, последние годы жизни своей посвятил на тщательную работу по редактированию 10-томного «Полного собрания сочинений» А. Н. Островского» (изд. тов. «Просвещение», С.-Пб. 1900 — 1905), снабдив его ценными данными для истории его произведений и для его жизнеописания; ранее он напечатал—в «Ежегоднике Имп. Театров», сезон 1901—1902 г. (прилож. 4-е)—статью: «К материалам для биографии А. Н. Островского» (перепечатано в X томе вышеназваннаго «Полного собрания сочинений»), а еще за много лет раньше—надѣлавшую большого шума статью о «Грозе» Островского (в Московской газете «Оберточный Листокъ» 1860 г., № 19—20; см. Соч. Островского, т. X, стр. 603 и в брошюре М. В. Карнеева: «Мод. Ив. Писарев. Биографич. очерк», С.-Пб. 1893, стр. 1—24, прилож.). По словам современников, М. И. Писарев с молодых лет входил в тесный кружок ближайших друзей и почитателей Островского, принадлежа к числу представителей *младшего* поколения группировавшихся около него актеров. На сцене Писарев выступил в 1867 г.—в пьесе именно Островского («На бойком месте»), личное же знакомство его с драматургом относится ко времени еще более раннему—к той эпохе, когда, в начале 1860-х годов, по инициативе любителя сценическаго искусства Н. Л. Шаповалова, в Москве образовался любительский, так называемый «Красноворотский» театр, дававший спектакли в квартире Н. И. Давыдова. М. В. Карнеев, со слов самого М. И. Писарева, рассказывает, что в первый же спектакль на сцене «Красноворотского» театра была поставлена пьеса Островского «Свои люди—сочтемся», при чем роли были розданы следующим образом: Большова играл Давыдов, Подхалюзина—сам автор, Ризположенского—Дубровский...., Липочку—Гилярова, Тишку—*Писарев*. Это был первый дебют Модеста Ивановича на сцене, доставивший ему высокую честь похвалы С. В. Васильева. Спектакль этот посетили почти все звезды тогдашней Московской сцены: П. М. Садовский, С. В. Васильев, Е. Н. Васильева, Л. П. Никулина-Косицкая, К. Н. Полтавцев, В. И. Живокини, С. П. Акимова.—Успех был полный, спектакли пошли чаще и чаще, дело принимало вполне серьезный, деловой характер. Вслед за «Своими людьми» шел «Праздничный сонъ до обеда», «Бедность не порок», «Не в свои сани не садись», «Утро молодого человека», «Доходное место» и многие другие пьесы» [2]).

С. В. Максимов в ценных воспоминаниях своих об Островском, рассказывая о кружке лиц, составлявших постоянное общество драматурга въ 1850—1860-х годах, пишет: «Среди счастливцев, окружавших Остров-

---

[1]) См. «Ежегодн. Имп. Театров» 1905—1906 г., прилож., стр. 188—189.

[2]) М. В. Карнеев, назв. соч., стр. 6—7.

ского, в первые годы его литературной деятельности, был и тот Несчастливцев, который дал ему несколько черт для обрисовки симпатичного лица этого имени в известной, любимой публикою комедии *Лес*, роль которого с таким блестящим и неослабевающим успехом исполняет в настоящее время [1896 г.] на Петербургской сцене Модест Иванович Писарев. Сам автор, давно знавший этого уважаемого артиста, как образованного человека и прекрасного исполнителя многих ролей в его разных пьесах, пожелал видеть Писарева в этой расхваленной роли. По окончании пьесы в Солодовниковском театре в Москве, весною 1880 года, Александр Николаевич пришел на сцену взволнованный, в слезах.

— Что вы со мной сделали? Вы мне сердце разорвали. Это необыкновенно!

— А я боялся сегодня только одного вас, Александр Николаевич. Кроме вас, для меня никого не существовало.

— Вам некого бояться, Модест Иванович!... Это высокохудожественно!—Это, повторяю, необыкновенно! [1]).

В 1870-х годах Писарев, вместе со Стрепетовою, играл на сцене театра Московского артистического кружка, основанного Островским; театр этот был своего рода школою для молодых артистов, руководимою самим драматургом и выдвинувшею целый ряд талантов,—как напр., М. П. Садовский, О. О. Лазарева (впосл. Садовская) и мн. другие [2]).

Приведем рассказ еще одного современника.

«Модест Иванович Писарев», — говорит А. А. Плещеев в книжке своих воспоминаний: «с молодых лет увлекался литературой и сценой, боготворил Островского и с особой тщательностью, с усердием изучал его произведения, проникаясь их духом. Как наблюдательный человек, знавший близко русскую жизнь, он чувствовал родственную связь с людьми Островского, он любил их и создал ряд богатых бытовых и исторических фигур, каковы: Краснов, Несчастливцев, Русаков, Дикой, Грозный, Ананий («Горькая Судьбина» Писемского) и другие. Писарев был прежде всего бытовым актером, которого, на жаргоне провинциального актерства, называли «рубашечным»... За последние годы службы в Александринском театре он увял, болел, постарел. Не таким он был, появившись в Петербурге вместе с Полиной Антиповной Стрепетовой, не таким помнят его Москва и провинция. Если сфера его таланта не была широкой, он в этой сфере был богатырем. То же можно сказать и про Стрепетову, во много раз превосходившую Писарева по таланту. Не обильно было число ролей в ее репертуаре, но что́ мы переживали, что́ она делала с нашими нервами и сердцами, особливо в молодые годы! Играла, как Репин пишет... Тот не

---

[1]) «Русская Мысль» 1897 г., № 1, стр. 59—60.

[2]) См. Н. А. Россиев, Артистический Кружок в Москве—«Истор. Вестн.», 1912 г., № 7, стр. 124—125 и др.

может судить о Стрепетовой, кто застал ее во время последнего возвращения в Александринский театр. Это были остатки Стрепетовой»... Обращаясь снова к Писареву, Плещеев вспоминает один эпизод: «Играл он в Клубе Художников... После спектакля Стрепетова уехала измученная домой, а мы небольшим кружком ужинали. Центром внимания был Писарев. Только что появилась восторженная статья Аверкиева о нем и о Стрепетовой. Речь зашла об Александринском театре.

— Служить в Александринском театре лестно и приятно, — говорил Писарев,—но я бы с большим удовольствием послужил в народном театре. Петербургу нужен народный театр с художественным репертуаром. Дайте нам народную аудиторию, она нас поймет и оценит по своему...

— А сколько бы вам такой театр мог платить?— спросил кто-то из приятелей Писарева.

— Безразлично... я бы именно туда пошел.

В этот момент показался Д. В. Аверкиев, во фраке и с биноклем в руке...

— Дмитрий Васильевич,—обратился к нему Писарев: нужен Петербургу народный театр?

— Нужно сначала, хриплым, резким голосом отвечал Аверкиев,— чтобы Стрепетова и Писарев играли в образцовом театре.

Писарев несколько раз возвращался к своей мысли о народном театре который ему рисовался более образцовым, чем Александринский, в смысле репертуара... Модест Иванович не раз в беседах, когда мы вместе служили в Московском Пушкинском театре, говаривал, что к Островскому никогда не ослабнет интерес публики, что народятся театры Островского, но ставьте его образцово. Островский не сходил с языка Писарева; о чем бы он ни заговаривал, он возвращался к Аполлону Григорьеву и сейчас-же к Островскому. Незадолго перед кончиной последние силы Модест Иванович отдал опять Островскому, любовно редактируя его сочинения». Подчеркивая эти отличительные черты склада, настроения Писарева, Плещеев делает такую его общую характеристику, как актера и человека: «Писаревых было два: когда Модест Иванович появлялся в трагедии иностранного репертуара—это был один Писарев—умный, старательный, даровитый актер. В бытовом репертуаре—это был Писарев, который десятью головами выше первого. Модест Иванович еще со времен Московского Университета и передовых тогдашних литературных кружков остался до гроба другом молодежи, бедноты, протестовавшим против грубого произвола, неправды и гонителей свободы. На лесть, на низкопоклонство, на создание себе протекции он был неспособен. Чистый был человек. Ни в каких партийных, закулисных спорах Писарев не участвовал» [1]).

---

[1]) А. А. Плещеев, Что вспомнилось. Актеры и писатели, С.-Пб. 1914, стр. 133—135; скажем здесь кстати, что два письма Писарева к драматургу и поэту Н. А. Чаеву (из них первое—1896 г.—с интересным рассказом о П. И. Якушкине и его смерти) напечатаны в «Русск. Арх.» 1915 т., кн. III, стр. 55—63.

Пелагея Антиповна Стрепетова, в августе 1877 г.—вышедшая замуж за М. И. Писарева [1]), в летописях театра всегда будет памятна, как неподражаемая по глубине замысла и правдивости и искренности тона исполнительница сильных драматических ролей бытового русского репертуара; она *гениально,* по словам самого Островского, воплощала на сцене его Катерину в «Грозе»; одним из лучших в ее репертуаре считались также роли Груни в пьесе Островского «Не так живи, как хочется», Дуни — в его же комедии «Не в свои сани не садись», Василисы Мелентьевой — в хронике-пьесе того же названия [2]) и Отрадиной, и Кручининой — в пьесе «Без вины виноватые», в которой артистка, по выражению А. С. Суворина, «сама себя превзошла» [3]).

* * *

Первое письмецо Островского к Писареву относится к 1878 году, когда Писарев и Стрепетова, оставив постоянную службу при театре, гастролировали в разных городах [4]); дальнейшие же письма, начинаясь с января 1884 г., идут уже последовательно до апреля 1886 г., т. е. почти до самой смерти Островского, скончавшегося в своем любимом, живописном Кинешемском имении—сельце Щелыкове, 2 июня 1886 г. Письма эти касаются двух пьес драматурга: «Без вины виноватые» и «Не от мира сего», в которых выступала Стрепетова. При всей краткости писем, они вносят нечто новое в те печатные материалы для его биографии, которыми располагает до сего времени историк театра и литературы и на скудость которых справедливо жалуются немногие исследователи, писавшие о нем, — И. И. Иванов, Б. В. Варнеке, J. Patouillet и П. О. Морозов; последний в недавней статье своей: «А. Н. Островский в его переписке (1850—1855)». («Вестн. Евр.» 1916 г., октябрь) с грустью указывает на то, что, несмотря на истекшее со смерти Островского тридцатилетие, «жизнь и деятельность нашего драматурга остаются до сих пор далеко не обследованными», и что многое в его биографии продолжает быть неизвестным или неясным, его обширные литературные сношения в течение долгих лет со всеми сколько-нибудь выдающимися людьми своего времени почти вовсе не затронуты историками нашей литературы и театра [5]), и личность Островского, все дальше отходящая от нас, пред-

---

[1]) Во 2-й половине 1880-х гг. она вышла вторично замуж — за Александра Дмитриевича Погодина, внука знаменитого историка.

[2]) О Стрепетовой в последней роли см., между прочим, статью «Любовница Ивана Грозного» в «Новом Времени» 1882 г., № 2130.

[3]) См. ниже, при 2-м письме Островского.

[4]) М. В. Карнеев, М. И. Писарев. Биогр. очерк. С.-Пб. 1893, стр. 47.

[5]) Ср. общий очерк Н. Эфроса: «Островский и актеры»—газ. «Рѣчь» 1911 г., № 148, 2 июня.

ставляется уже теперь какою-то бледною тенью» (стр. 45). Надеемся, что публикуемые нами письма пригодятся грядущему исследователю и найдут свое место, в будущем же действительно *Полном* Собрании сочинений славного писателя, которое должно будет включить в свой состав и его дружескую, деловую и родственную [1]) переписку: в ней ярко и с полною правдивостью выступает симпатичный облик Островского,—человека, по общему отзыву, прямодушного, искренного, нежного, до чрезвычайности скромного, простого и всегда ко всем благожелательного.

[1]) В том числе обширную переписку с женою: по свидетельству М. В. Минорского, после Островского осталось два ящика с бумагами и письмами, среди последних — *около 600 писем к жене* («Ежегодн. Имп. Театров» 1910 г., вып. VI, стр. 62).

1.

(Городское открытое письмо).

16-го марта [*1878 г. Москва*].

Писемскій [1]) проситъ Васъ пріѣхать къ нему завтра (17 Марта), часу въ 1-мъ утра. Онъ именинникъ,—онъ проситъ также передать его приглашеніе Полагеѣ Антиповнѣ.

Преданный Вамъ

А. Островскій.

16 марта.

На оборотѣ. Модесту Ивановичу Писареву. Остоженка, Штатный переулокъ, домъ Протасьева. *Почтовый штемпель*: Москва. 1878, 17 Марта.

2.

Москва, 12 января 1884 г.

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Въ Петербургѣ я такъ былъ занятъ, съ утра и до ночи, что не имѣлъ, при всемъ моемъ желаніи, никакой возможности повидаться съ Вами [2]).

---

[1]) А. Ѳ. Писемский (ум. 1881) знал и ценил Писарева и Стрепетову, как исполнителей созданных им ролей Анания Яковлева («Горькая судьбина») и Бургмеера («Ваал») и Лизаветы («Горькая судьбина»); последняя роль — Лизаветы — была лучшею в репертуаре Стрепетовой; в ней она увековечена и в знаменитой картине Репина (воспроизведение ее см. в ж. «Артист» 1891 г. и в «Ежегоднике Имп. Театров», сезон 1905—1906 гг., приложение, стр. 1, и объяснительная заметка—стран. 193—196). Талант Стрепетовой впервые был оценен именно Писемским, назвавшим артистку «Мочаловым в юбке». М. И. Писарев познакомился с Писемским у Островского в Москве, еще в бытность свою гимназистом, в конце 1850-х годов (М. В. Карнеев, одест Иванович Писарев, Биогр. очерк. СПб. 1893, стран. 5). В октябре 1876 г. Писемский писал И. С. Тургеневу: «...В Артистический Кружок приглашен провинциальный драматический актер Писарев, молодой еще человек, обладающий прекрасною наружностью и довольно сильным внутренним огнем» (см. Полн. собр. соч. А. Ф. Писемскаго, т. I, 1895; цит. по «Ист. Вестн.» 1912 г., № 7, стр. 125). В 1870-х гг. Писемский жил в своем доме на Поварской, в Борисоглебском переулке.

[2]) С 1 декабря 1882 по 1 декабря 1891 г. Стрепетова служила на Императорской сцене в Петербурге.

Ваше репертуарное начальство не нашло нужнымъ назначить считку, пока я былъ въ Петербургѣ и могъ самъ прочесть пьесу [1]) артистамъ,—ну, и Богъ съ нимъ.

Дѣлать Вамъ какія-нибудь указанія я считаю лишнимъ. Въ Вашемъ талантѣ есть въ изобиліи все то, что нужно для этой новой роли [2]).

В Петербургъ я ужъ никакъ не попаду—и нездоровится, и дѣла много [3]). Желаю Вамъ здоровья, успѣха въ моей пьесѣ и всего лучшаго. Марья Васильевна [4]) Вамъ кланяется.

Глубоко уважающій Васъ
и душевно преданный
А. Островскій.

3.

Москва, 26 января 1884 г.

Глубокоуважаемая
Пелагея Антипьевна,

Ваше любезное письмо застало меня въ тяжелую минуту. Марья Васильевна больна; она страдаетъ хотя не опасною, но мучительною болѣзнью; а самъ я, глядя на нее, разхворался: я не ѣмъ, не сплю и въ постоянной лихорадкѣ. Вотъ почему я и замедлилъ нѣсколько отвѣчать Вамъ.

Благодарю Васъ за прекрасное, артистическое исполненіе новой роли [5]); я давно твержу всѣмъ и каждому о Вашемъ великомъ талантѣ и очень радъ, что моя новая пьеса дала Вамъ случай подтвердить истину моихъ словъ.

Бѣдная больная жена моя отъ души обнимаетъ Васъ и благодаритъ за меня.

---

[1]) Комедия «Без вины виноватые», напечатанная в 1 книге «Отечественных Записок» за 1884 г., в 1-й раз шла на Александринской сцене в Петербурге 20 января 1884 года с Стрепетовою в главных ролях Отрадиной (в 1-м действии) и Кручининой (в остальных трех действиях).

[2]) А. С. Суворин (под псевдонимом «Незнакомец») поместил о пьесе и об игре Стрепетовой статью в «Новом Времени» 22 янв. 1884 г., а в частном письме к Островскому тогда же писал: «...Ваша послѣдняя вещь разстроила всѣхъ такъ, что ничего подобнаго я никогда не видалъ. Мужчины самые деревянные плакали... И надо отдать справедливость Стрепетовой,—она просто сама себя превзошла. Вы когда-нибудь посмотрите, что она дѣлаетъ после того, какъ срываетъ медальонъ и говоритъ: «Онъ! онъ!» Это вдохновенное у нея мѣсто, нѣчто такое, что вообразить себѣ трудно. Такая радость ангельская какая-то, блаженная, какой я никогда не видалъ ни въ жизни, ни на сценѣ. По моему, этому моменту въ ея игрѣ подражать нельзя». (П. О. Морозов, А. Н. Островский в его переписке—«Вестн. Евр.» 1916 г., окт., стр. 80).

[3]) Островский занят был в Москве постановкою той же своей комедии «Без вины виноватые», которая на сцене Малого Театра впервые прошла 15 января 1884 г., в бенефис Никулиной, с Федотовой в ролях Отрадиной и Кручининой.

[4]) Жена Островского, артистка, по сцене Васильева, род. 24 мая 1845 г., ум. 22 июня 1906; погребена с мужем в с. Бережках, Кинешемского уезда.

[5]) См. в предыдущем письме примеч. 3-е.

Сдѣлайте одолженіе, передайте мой поклонъ и мою благодарность всѣмъ участвующимъ въ моей пьесѣ [1]).

Желаю Вамъ добраго здоровья и дальнѣйшихъ успѣховъ.

Глубоко уважающій Васъ
и душевно преданный

А. Островскій.

4.

Щелыково [2]), *13 Августа 1884 г.*

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Я обѣщаніе свое помню и работаю по мѣрѣ силъ, но вотъ бѣда: силъ-то у меня мало становится. Во всякомъ случаѣ, я думаю кончить пьесу в Октябрѣ, и тогда пришлю ее Вамъ, или самъ привезу [3]).

Марья Васильевна замѣтно поправилась; она Вамъ кланяется.

Искренно уважающій Васъ
и преданный

А. Островскій.

5.

Москва, 14 октября 1884 г.

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Послѣ того, какъ я писалъ Вамъ въ Ялту, у насъ въ деревнѣ случилось происшествіе, которое нарушило обычное теченіе нашей жизни. Здоровье, которое мы съ женой копили все лѣто, было разбито въ одну ночь. У насъ былъ пожаръ ночью,—сгорѣло гумно, на которомъ были скирды хлѣба, и большой молотильный сарай съ машинами. Пожаръ въ деревнѣ, ночью, при полной безпомощности,—дѣло ужасное.

Рядомъ съ домомъ цѣлое море пламени, малѣйшій вѣтеръ,—и отъ усадьбы не останется ни щепки. Суматоха, крики, плачь женщинъ, Марья

---

[1]) Кроме Стрепетовой в «Без вины виноватых» участвовали еще: Хлебникова, Ленский, Зубов, Дюжикова, Петипа, Давыдов, Каширин и Гусева.

[2]) Имение А. Н. Островского—в Кинешемском уезде Костромской губернии, где писатель проводил летние месяцы года, и где он умер 2 июня 1886 г.

[3]) Здесь, как и в дальнейших письмах, речь идет о пьесе «Не от мира сего», которая была закончена лишь к середине декабря 1884 г., а 9 января 1885 г. уже прошла на Александринской сцене, со Стрепетовой в главной роли.

Васильевна въ обморокѣ, такъ-что неизвѣстно, жива она, или нѣтъ... Не моимъ нервамъ переносить подобные ужасы,—они и разбились. Я долгое время весь дрожалъ, у меня тряслись руки и голова,—кромѣ того совершенное отсутствіе сна и отвращеніе къ пищѣ. Я не могъ не только писать, но даже двухъ мыслей связать въ головѣ. Я и теперь еще не совсѣмъ оправился и болѣе часу или двухъ въ сутки работать не могу [1]). Черезъ недѣлю, если силы позволятъ, я думаю быть въ Петербургѣ,—тогда будетъ видно, къ какому времени я въ состояніи буду кончить пьесу [2]). Если замедлю, то попрошу отсрочки Вашего бенефиса; вѣроятно, мнѣ не откажутъ. Пьеса будетъ въ 3-хъ актахъ, значитъ часа на 2 съ половиной, не болѣе.

Марья Васильевна теперь нѣсколько поправилась, она Вамъ кланяется. До свиданія!

Искренно уважающій Васъ и душевно преданный

А. Островскій.

6.

Москва, 18 Октября 1884 г.

Многоуважаемая

Пелагѣя Антипьевна,

Пьеса, задуманная мной,—драматическая, въ 3-хъ актахъ, главная, роль для Васъ [3]). Я предлагалъ отложить бенефисъ только въ крайнемъ случаѣ, если болѣзнь не позволитъ мнѣ кончить пьесу числу къ 20-му Ноября. Отъ испуга я оправился, но силы мои окончательно подорваны, и ихъ ужъ не возстановить [4]). На будущей недѣлѣ, если сберусь съ силами, я пріѣду въ Петербургъ и, по пріѣздѣ, сейчасъ-же Васъ увѣдомлю.

Марья Васильевна Вамъ кланяется.

Искренно уважающій Васъ и душевно преданный

А. Островскій.

7.

25 Октября 1884 г. [Петербургъ].

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Я пріѣхалъ изъ Москвы больной и разбитый и дня три-четыре долженъ буду просидѣть дома [5]). Навѣстите меня, если здоровье Вамъ

---

[1]) Об этом пожаре-поджоге см. еще в письме к Ф. А. Бурдину из Щелыкова от 20 сентября 1884—«Дневн. Артиста» 1892 г., № 2, стр. 11.

[2]) «Не от мира сего».

[3]) «Не от мира сего».

[4]) О том же писал Островский и Ф. А. Бурдину 6 октября из Москвы (куда он вернулся 27 сентября)—см. «Дневн. Артиста» 1892 г., № 2, стр. 11.

[5]) В это время Островский был очень огорчен готовившимся снятием с Московского репертуара его комедии «Без вины виноватые: «Москва не успокоила мои

позволяетъ; я бываю свободенъ ежедневно отъ 2-хъ часовъ до 5-ти и вечеромъ отъ 7-ми.

Марья Васильевна Вамъ кланяется.

Душевно преданный Вамъ
А. Островскій.

8.

9 Ноября 1884 г. [Петербургъ].

Многоуважаемая
Пелагея Антипьевна,

Пьеса [1]) помаленьку подвигается, первый актъ отдѣланъ и второй въ работѣ; а она и вся-то будетъ въ 2-хъ актахъ. Передъ ней надо будетъ дать что-нибудь для начала минутъ на 10. А въ заключеніе дайте пьесу Соловьева, она веселая [2]). Завтра я уѣзжаю въ Москву; дней черезъ десять я вернусь съ пьесой или, въ случаѣ нездоровья, вышлю ее на Ваше имя. Не унывайте, мы Васъ въ обиду не дадимъ; помните русскую пословицу: «Богъ не попуститъ, свинья не съѣстъ».

Душевно Вамъ преданный
А. Островскій.

9.

Москва, 16 Ноября 1884 г.

Многоуважаемая
Пелагея Антипьевна,

Я какъ пріѣхалъ въ Москву, такъ и захворалъ. Бронхитъ [3]) усилился до того, что я не знаю покоя ни днемъ, ни ночью. Грудь совсѣмъ разбита отъ постояннаго кашля, и отъ безсонныхъ ночей нервы разстроены до послѣдней степени. Я боюсь, что запоздаю пьесой; тщательно

нервы, а еще болѣе разстроила»,—писалъ онъ по возвращении туда въ ноябре 1884 г. «В театрѣ — мерзость невообразимая, публика негодуетъ, артисты чуть не плачутъ. Какъ я предсказывалъ, такъ и вышло: моя пьеса «Безъ вины виноватые» снята съ репертуара. Такое нарушеніе приличія, справедливости и авторскихъ правъ возмущаетъ душу; они и умереть-то не дадутъ спокойно. Пьеса имѣла громадный успѣхъ, большинство публики ея не видало; я пріѣзжаю изъ деревни и узнаю, что публика требуетъ мою пьесу, что артисты нѣсколько разъ просили поставить ее на репертуаръ,—и она все-таки не ставится.: Стоитъ-ли писать?» («Вѣстн. Евр.» 1916 г., кн. 10, стр. 80). В письме к Ф. А. Бурдину о своей поездке в Петербург Островский писал два месяца спустя: «Въ Петербургъ я поѣхалъ больной и прогостилъ болѣе двухъ недѣль, не выходя изъ кабинета. Ѣздилъ я туда затѣмъ, чтобы продать изданіе моихъ сочиненій, что я и сдѣлалъ очень успѣшно и чѣмъ поправилъ свои крайне разстроенные финансы». («Дневн. Артиста» 1892 г., № 2, стр. 11).

[1]) «Не отъ міра сего».

[2]) Вероятно—небольшая новая пьеса Николая Яковлевича Соловьева (в сотрудничестве с которым Островский написал «Дикарку», «Женитьбу Белугина», «Счастливый день» и «На пороге къ делу»)—«Случай выручил».

[3]) Это был не бронхит, а грудная жаба, которою уже давно страдал Островский и которую ему врачи только выдавали за бронхит.

работать нѣтъ силъ, а сдѣлать кой какъ я не рѣшусь ни за что на свѣтѣ. Въ такомъ случаѣ надо будетъ отложить бенефисъ; если Вы будете согласны, я Вамъ это выхлопочу.

Не обращайте вниманія на преслѣдованія, плюньте на нихъ; серьёзнаго вреда сдѣлать Вамъ не могутъ; я Вамъ за это ручаюсь. А еслибы Потѣхинъ [1]) ужъ очень забылся, то обратитесь къ Николаю Степановичу Петрову [2]) и объясните ему все дѣло; въ немъ найдете себѣ защиту навѣрное. О состояніи здоровья и объ успѣшности работы я Васъ буду извѣщать. Марья Васильевна Вамъ кланяется.

Душевно преданный Вамъ
А. Островскій

10.

17 Ноября 1884 г. [*Москва*].

Многоуважаемая
Пелагея Антипьевна,

Пьеса, которую я пишу, вещь очень серьёзная, и роль для Васъ превосходная [3]). Торопиться я не могу; во-первыхъ, я привыкъ къ тщательной работѣ, а, во-вторыхъ, я очень нездоровъ, и мнѣ строго запрещено всякое умственное усиліе, иначе я разобью свои нервы до помѣшательства. Если Вы желаете, чтобы моя пьеса шла у Васъ, то вамъ необходимо просить, чтобы бенефисъ отложили до января. Такъ какъ задержка вышла по моей винѣ, то я хлопоты беру на себя; Вы только заявите объ этомъ Потѣхину [4]) и отвѣтъ его передайте немедленно мнѣ.

Душевно преданный Вамъ
А. Островскій.

---

[1]) См. в предыдущем письме.

[2]) Алексей Антипович Потехин (р. 1 июля 1829, ум. 16 октября 1908), земляк и приятель Островского, известный драматург, впоследствии (с 1900 г.) почетный академик; в 1880-х гг., он был Заведующим репертуарною частью Императорских театров в Петербурге и Москве. Недавно умерший драматург П. М. Невежин в Воспоминаниях своих пишет, что Островский много способствовал этому назначению Потехина, но затем раскаивался в том, что вышло: «Ну и удралъ же я штуку!», — восклицал Островский: «Нашелъ за кого просить. Какъ посмотришь, что онъ дѣлаетъ, такъ и стыдно станетъ. Алексѣй Антипычъ повытаскалъ все свои забытыя пьесы и ну ихъ ставить. Это называется своя рука владыка. Такъ этимъ онъ принижаетъ въ глазахъ публики литературную корпорацію. Я намекнулъ ему на это обстоятельство, такъ онъ словно и не слышитъ. Но еще хуже онъ ведетъ себя, какъ начальникъ. Говорятъ, въ труппѣ идутъ страшныя непріятности. Потѣхинъ долго не удержится и не кончить ему добромъ». В известной мере это предсказание сбылось («Ежег. Имп. Театров» сез. 1910, вып. VI, стр. 17). См. ниже, письма А. А. Потехина къ М. И. Писареву.

[3]) Тайный советник Н. С. Петров в 1884 г. был Главным Контролером Контроля Министерства Императорского Двора (р. 1838, ум. 7 октября 1913), впоследствии статс-секретарь, член Государственного Совета, действ. тайн. советник.

[4]) Т. е. роль Ксении Васильевны Кочуевой.

11.

Москва, 22 Ноября 1884 г.

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Ну, вотъ и прекрасно! [1]) Теперь я, по крайней мѣрѣ, покоенъ: я могу работать безъ торопливости и безъ опасенія опоздать, что весьма важно для больного человѣка. А все-таки они Вамъ дали дурной день; до 6-го числа двойные спектакли,—когда-же репетировать?

Обмануть Васъ ни въ какомъ случаѣ не дозволятъ; и если пьеса будетъ имѣть успѣхъ, Вы будете играть не одинъ и не два раза въ недѣлю, за это я Вамъ ручаюсь. Передать роль я не позволю. Здоровье мое плохо, я сижу дома безвыходно.

Марья Васильевна Вамъ кланяется.

Душевно преданный Вамъ
А. Островскій.

Недѣли черезъ двѣ Вы получите отъ меня уже опредѣленный извѣстія о пьесѣ.

12.

Москва, 1 Декабря 1884 г.

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Писать Николаю Степановичу [2]) о бенефисныхъ разсчетахъ я нахожу не удобнымъ; я ужъ и такъ вмѣшиваюсь въ дѣла дирекціи болѣе, чѣмъ это позволительно человѣку, не служащему при театрѣ. Н. С. Васъ не забылъ и, повѣрьте мнѣ, обидѣть Васъ не позволитъ; въ немъ Вы всегда найдете защиту. Въ дѣлахъ, зависящихъ отъ Контроля, вамъ слѣдуетъ обращаться прямо къ нему. Адресъ его: Николаевская, № 9-й; но дома онъ едвали Васъ приметъ; лучше заставать его въ Контролѣ, но не ранѣе 3-хъ часовъ. Здоровье мое все хуже и хуже; боюсь слечь.

Марья Васильевна Вамъ кланяется.

Душевно преданный Вамъ
А. Островскій.

---

[1]) Островскій радовался тому, что бенефис Стрепетовой был отложен.

[2]) Петрову; см. выше, в примеч. к письму № 9.

13.

Москва, 8 Декабря 1884 г.

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Повѣрите ли, какъ меня измучила моя пьеса! [1]) Я ее передѣлываю третій разъ. Два раза начиналъ и два раза бросалъ, чего со мной прежде не бывало. Хорошо работать, когда голова свободна, незанята ничѣмъ; а когда въ головѣ хаосъ, такъ это мука [2]). И все-таки я пьесу кончу къ послѣднему передъ праздниками Комитету; одновременно я пришлю другой экземпляръ для цензуры, а третій вамъ в руки для считки и переписыванья ролей. Я пишу и днемъ и ночью, вопреки совѣтамъ доктора, которымъ запрещенъ мнѣ всякій усиленный трудъ. Да къ тому же захворала и слегла Марья Васильевна, я могу работать только, когда она успокоится или уснетъ. Когда трудъ станетъ приближаться къ концу, я Васъ увѣдомлю.

Марья Васильевна вамъ кланяется.

Душевно преданный Вамъ

А. Островскій.

14.

Москва, 13 Декабря 1884 г.

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Работа идетъ къ концу, въ Субботу начнемъ переписку, и пьеса поспѣетъ къ сроку, если я не умру. Но я очень боленъ, я чувствую, что мои послѣднія силы уходятъ на этотъ трудъ [3]). Я пишу, обставленный лѣкарствами; нервы разбиты до послѣдней степени; малѣйшій шумъ меня пугаетъ; я не сплю и не ѣмъ почти ничего.

Душевно Вамъ преданный

А. Островскій.

---

[1]) «Не от мира сего».

[2]) Вероятно, Островский, кроме нездоровья, был тревожим и материальными невзгодами, которые его никогда не оставляли, даже несмотря на назначение ему, в 1883 г., пенсии по 3.000 р. в год. Так, в 1880 г. он писал одному близкому человеку: «Живется мнѣ по-прежнему, т.-е., какъ пріѣхалъ изъ деревни, такъ сижу безвыходно дома и одинъ промежду себя думаю. Писать хочется, писать необходимо надобно, а не пишется; начиналъ до пяти пьесъ — и бросалъ, которую въ началѣ, которую въ половинѣ. Дума-то переростаетъ дарованьишко и не даетъ ему ходу; а не писать нельзя: хоть плачь, да пиши. Вотъ отъ чего сѣдѣетъ голова-то» («Вѣстн. Европы» 1916 г., кн. 10, стр. 76).

[3]) В 1883 г. Островский, для поправления здоровья, ездил в Мариенбад, после чего получил некоторое облегчение,—но болезнь, которою он страдал (астма), была неизлечима,—и через полтора года свела его в могилу.

15.

Москва, 18 Декабря 1884 г.

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Я сижу окруженный тремя писцами и мучаюсь страшно: писалъ больной, карандашемъ [1]) съ помарками, и теперь едва самъ разбираю. Переписываю самъ набѣло по листамъ и сдаю переписчикамъ. Теперь ужъ я, по крайней мѣрѣ, покоенъ,—я знаю, что пьеса поспѣетъ къ Комитету. Если, паче чаянія, неуспѣемъ послать экземпляры въ цензуру и въ дирекцію; то ужъ, во всякомъ случаѣ, въ Субботу вамъ принесутъ на домъ прямо съ поѣзда три экземпляра. А вы ужъ, голубушка, потрудитесь сами доставить пьесу и въ Комитетъ, и въ цензуру, а третій экземпляръ—Вамъ для переписки ролей. Ужъ Вы попросите, чтобы чтеніе пьесы непремѣнно было назначено въ Субботу, и скажите, что сами доставите пьесу въ Комитетъ.

Я боленъ и невыносимо страдаю. Писать больше не могу, некогда. Марья Васильевна Вамъ кланяется.

Душевно преданный Вамъ

А. Островскій.

16.

20 Декабря [1884 г. Москва.]

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Переписка кончена; завтра пьеса отправляется къ Вамъ. Получите отъ Кондуктора; онъ доставитъ на домъ. Дайте ему рубль, или полтора,—сочтемся.

Душевно преданный

А. Островскій.

17.

23 Декабря 1884 г. [Москва].

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Распредѣленіе послалъ я примѣрное, передѣлывайте, какъ хотите. Больнехонекъ, едва двигаю ноги; боюсь, что слягу.

Душевно Вамъ преданный

А. Островскій.

---

[1]) Большинство своих пьес Островский писал карандашом (см. П. В. Безобразов, Рукописи Островского—«Историч. Вестн.» 1890 г., № 2).

18 [1]).

Москва, 29 Декабря 1884 г.

Многоуважаемая,

Пелагея Антипьевна,

Новую пьесу я читалъ у себя дома (съ трудомъ пополамъ) въ Понедѣльникъ, подъ Рождество; на всѣхъ слушавшихъ она произвела громадное впечатлѣніе [2]). Вы спрашиваете, пріѣду ли я въ Петербургъ. Да я объ этомъ не смѣю и подумать. У насъ стоятъ упорно морозы, мнѣ, съ моимъ бронхитомъ, показаться на свѣтъ Божій нельзя, и я сижу въ заключеніи. Роль Ксеніи играть не бойтесь; она вся въ Вашихъ средствахъ. Указанія, если нужно, то развѣ только для 3-го дѣйствія; 1-ое и 2-ое ясны сами по себѣ; впрочемъ, подумавши, въ слѣдующемъ письмѣ я Вамъ напишу кой-что и о первыхъ актахъ. Въ 3-мъ дѣйствіи Ксенія выходитъ покойная и счастливая, о своихъ недостаткахъ говоритъ равнодушно; но, при докладѣ о пріѣздѣ Муругова, очень пугается, и въ разговорѣ съ нимъ конфузится и путается. Безпокойство и волненіе остаются въ ней и по уходѣ Муругова,—оставшись одна, произноситъ монологъ разсудительно, въ лицѣ—признаніе глубокой и серьезной думы; но говоритъ медленно и нѣсколько упавшимъ голосомъ. Послѣ прочтенія счетовъ, она вскрикиваетъ отъ боли въ груди и вдругъ порывается идти куда-то; но, сдѣлавъ нѣсколько шаговъ, останавливается въ недоумѣніи и начинаетъ припоминать. Здѣсь она еще не теряетъ сознанія и, припомнивъ кой-что, хочетъ исполнить совѣтъ мужа отдохнуть и успокоиться. При взглядѣ на счетъ во второй разъ, она лишается чувствъ; въ разговорѣ съ Хіоніей у ней является настоящій горячечный бредъ; слово «Спасите!» она произноситъ съ крикомъ и лихорадочной дрожью. При появленіи мужа у нея является предсмертное просвѣтлѣніе: она смотритъ ясно, съ кроткой улыбкой, говоритъ съ сознаніемъ, но тихо и съ разстановкой; послѣ слова: «про-ща-ю», голова ея падаетъ на грудь, руки опускаются, вся она углубляется въ кресло. Все это должно быть въ одно мгновеніе, этого момента тянуть нельзя. Вотъ и все.—Напишите мнѣ, согласны ли Вы со мной!

Душевно преданный Вамъ

А. Островскій.

---

[1]) Это письмо было опубликовано М. И. Писаревым в примечаниях к X тому изданного под его редакцией Полного собрания сочинений Островского (изд. тов. «Просвещение», стр. 588—589), «къ свѣдѣнію будущихъ исполнительницъ роли Ксеніи».

[2]) В мастерском чтении автора новая пьеса его, быть может, несколько выиграла, хотя на самом деле сцены «Не от мира сего» нельзя признать удавшимися. И. И. Иванов считает даже, что эта последняя пьеса Островского «не можетъ подлежать критикѣ, какъ *пьеса Островскаго*: такъ мало въ ней слѣдовъ его таланта и той самой простоты и непосредственности, какую онъ недавно объявлялъ величайшимъ достоинствомъ Пушкинскаго генія» и т. д. (А. Н. Островский. Его жизнь и литературная деятельность, Спб., 1900, стр. 87; ср. J. Patouillet, Ostrowski et son théâtre de moeurs russes, Paris, 1912, p. 80—81, 82).

P. S. Марья Васильевна нѣсколько поправилась и Вамъ кланяется.

Сдѣлайте одолженіе, напомните Петипа [1]), что онъ обѣщалъ мнѣ свой портретъ [2]).

19.

Москва, 8 января 1885 г.

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Сдѣлайте одолженіе, увѣдомьте меня телеграммой, какъ пройдетъ моя пьеса; но посылайте телеграмму не изъ спектакля, а на другой день утромъ. Сдѣлайте одолженіе, извѣстите откровенно; я желаю знать правду [3]).

Мои портреты Вамъ, Давыдову [4]), а также и Петипа будутъ доставлены въ началѣ слѣдующей недѣли.

Марья Васильевна Вамъ кланяется.

Душевно преданный Вамъ

А. Островскій.

Здоровье мое очень плохо.

20.

Москва, 2 Апреля 1885 г.

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Только сегодня я въ силахъ былъ взяться за перо, а то все лежалъ. Сдѣлайте одолженіе, не безпокойтесь! Пока я живъ и имѣю хоть какое-

---

[1]) Мариус Мариусович Петипа исполнял в «Не отъ міра сего» роль Кочуева; ранее он играл в пиесах Островского роли Бакина в комедии «Таланты и поклонники» (1882), Окоемова — в «Красавцѣ-мужчинѣ» (1883) и Незнамова в «Безъ вины виноватыхъ» (1884). О нем см. у А. А. Плещеева: «Что вспомнилось. Актеры и писатели» С.-Пб., 1914, стр. 77—79.

[2]) На другой день после этого письма Островский писал Ф. А. Бурдину (30 декабря 1884 г.): «Здоровье мое не только не поправилось, но стало гораздо хуже. Весной я обѣщалъ Стрепетовой написать пьесу для ея бенефиса и долженъ былъ, во что бы то ни стало, сдержать свое слово; отъ сильнаго умственнаго напряженія, которое мнѣ было строжайшимъ образомъ запрещено Остроумовымъ (докторомъ), я чуть не помѣшался. Теперь начинаю понемногу приходить въ себя». («Дневн. Артиста» 1892 г., № 2, стр. 11).

[3]) «Не отъ міра сего» шла в первый раз на сцене Александринского театра в бенефис П. А. Стрепетовой 9 января 1885 г.; кроме бенефицианткн, в спектакле участвовали: Петипа, В. Н. Давыдов (Елохов), Чернов, Александрова, Далматов, А. И. Шуберт, Хлебникова и Ремизов. Из числа статей, появившихся о пьесе и спектакле, М. И. Писарев указывает лишь статью Незнакомца (А. С. Суворина) в «Новомъ Времени» от 10 января 1885 г. — В Москве «Не отъ міра сего» прошла 16 января того же 1885 г. в бенефис Г. Н. Федотовой.

[4]) Владимиру Николаевичу, известному артисту.

нибудь вліяніе, я всѣми силами и всей душой буду стараться упрочить за Вами то положеніе, которое Вы должны занимать. Повѣрьте, что для меня нѣтъ выше интереса, какъ служить искусству и лучшимъ его представителямъ.

Марья Васильевна Вамъ кланяется.

Душевно преданный Вамъ

А. Островскій.

21.

Щелыково, 9 Іюня 1885 г.

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Я взялся хлопотать за Васъ и непремѣнно доведу свои хлопоты до какого нибудь результата. О томъ, какой это будетъ результатъ, я ничего еще сказать не могу; рѣшать не мое дѣло,—мое дѣло только хлопотать. Съ іюля мѣсяца я буду имѣть *гораздо болѣе* вліянія на дѣла театра, чѣмъ имѣю теперь; тогда мои хлопоты будутъ имѣть больше силы, и я возьмусь за Ваше дѣло серьезно. О результатѣ моего ходатайства я Васъ немедленно увѣдомлю и напишу, что Вы должны дѣлать съ своей стороны. А пока предоставьте мнѣ думать о Вашей судьбѣ, а сами ни о чемъ не думайте, ни о чемъ не печальтесь и будьте покойны, что необходимо для Вашего здоровья.—Все возможное я сдѣлаю; а невозможнаго, вѣроятно, Вы сами отъ меня требовать не станете.

Марья Васильевна, послѣ лихорадки, значительно поправилась. Она Вамъ кланяется. А мое здоровье было и лучше и опять хуже и теперь понемногу поправляется [1]). Я никуда не поѣду изъ деревни, развѣ только въ Іюлѣ придется съѣздить въ Петербургъ и Москву по театральнымъ дѣламъ [2]).

Что-то Богъ дастъ; а впереди я жду много хорошаго [3]).

Душевно Вамъ преданный

А. Островскій.

---

[1]) Об этой болезни жены и о своем нездоровье Островский писал и Ф. А. Бурдину еще из Москвы 29 апреля 1885 г.—см. «Дневн. Артиста» 1892 г., № 2, стр. 12.

[2]) Эта поездка не состоялась, и Островский прожил в Щелыкове до конца сентября или первых чисел октября 1885 г.

[3]) Через пять месяцев—в ноябре 1885 г.—состоялось назначение Островского Заведующим художественною частью и Школою Императорских Московских Театров, но вступил он в должность лишь 6 января 1886 г. См. еще в письмах Островского к Ф. А. Бурдину от 6 и 13 мая, 5 и 19 июня и 4 и 22 августа 1885 г. («Дневн. Артиста» 1892 г., №. 2, стр. 12—13).

22.

Щелыково, 19 Августа 1885 г.

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Марья Васильевна передала мнѣ содержаніе Вашего письма. Я все лѣто хворалъ, хвораю и теперь. Какъ только оправлюсь, поѣду въ Петербургъ и буду хлопотать о Васъ. Если къ Вамъ будутъ очень приставать, то поставьте имъ тѣ условія, о которыхъ мы съ Вами говорили, и настаивайте на нихъ;—будутъ отказывать, попросите, чтобы они довели Ваши требованія до свѣдѣнія Министра. Я, съ своей стороны, также буду хлопотать, чтобы принятіе или непринятіе Вашихъ условій зависѣло отъ Министра, а не отъ Потѣхина. Въ успѣхѣ я не сомнѣваюсь.

Марья Васильевна Вамъ кланяется.

Искренно уважающій Васъ и преданный

А. Островскій.

23.

Щелыково, 27 Августа 1885 г.

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Я очень хорошо помню все, что мы съ Вами говорили по поводу Вашего контракта. Вы хотѣли просить 8 тысячъ жалованья и поставить условіе, чтобы играть только главныя роли; а объ ежегодныхъ бенефисахъ рѣчи не было. Да на это и не согласятся, потому что постоянные бенефисы отмѣнены и оставлены только наградные. Если Вы будете заключать контрактъ на три года (что гораздо покойнѣе), то требовать себѣ одного бенефиса въ три года не только можно, но будетъ и справедливо; потому что, въ сущности, Вы просите жалованья немного. Что значитъ «играть безвозмездно до Декабря» и зачѣмъ играть безвозмездно? Я этого не понимаю. Я Вамъ совѣтую переговорить откровенно и обстоятельно съ Потѣхинымъ о контрактѣ и обо всемъ, касающемся Вашей службы, и сейчасъ-же о Вашемъ разговорѣ меня увѣдомить, а также и о томъ, когда Вы думаете подавать контрактъ. Если я самъ къ тому времени не буду въ Петербургѣ, то письменно убѣдительнѣйше попрошу Министерство согласиться на Ваши требованія.

Когда я выѣду изъ деревни, я самъ еще не знаю,—меня задерживаетъ нездоровье. Разнымъ слухамъ, распускаемымъ газетами, Вы не вѣрьте; про все, что тамъ пишутъ, я бы долженъ былъ знать прежде всѣхъ; но мнѣ ничего неизвѣстно [1]).

---

[1]) См. выше, примеч. к письму 21-му, а также в письмах к Ф. А. Бурдину — «Дневн. Артиста» 1892 г., № 2, стр. 13.

Марья Васильевна Вамъ кланяется.

Душевно преданный Вамъ

А. Островскій.

24.

Щелыково, 23 Сентября 1885 г.

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Вы прекрасно дѣлаете, что молчите о контрактѣ. Я совѣтовалъ Вамъ предварительно объясниться съ Потѣхинымъ, если представится къ тому случай или онъ самъ съ Вами заговоритъ объ этомъ; а приставать къ нему, конечно, не годится.

Я все еще въ деревнѣ, погода не пускаетъ въ Москву: сильные дожди; у насъ залиты не только дороги, но и луга, рѣки выступили изъ береговъ. Но я все-таки скоро буду въ Москвѣ и сейчасъ же поѣду въ Петербургъ, тогда переговоримъ хорошенько. Итакъ до свиданья!

Жена Вамъ кланяется.

Искренно уважающій Васъ и душевно-преданный

А. Островскій.

25.

Москва, 14 Октября 1885 г.

Многоуважаемая,

Пелагея Антипьевна,

Если Вы находите, что лучше прямо подавать письменное заявленіе безъ всякихъ словесныхъ объясненій,—то подавайте. Я, съ своей стороны, готовъ сдѣлать для Васъ все, что могу, и сейчасъ-же о Вашемъ заявленіи предупрежу, кого надо, самымъ убѣдительнымъ письмомъ. Но, такъ-какъ, во 1-хъ, личныя объясненія всегда дѣйствительнѣе письменныхъ, а, во 2-хъ, после 20 числа я самъ буду въ Петербургѣ; то не признаете ли Вы за лучшее, чтобы я, не писавъ ничего, объяснился лично. На всякій случай, письмо у меня уже заготовлено; я подожду Вашего отвѣта; если Вы найдете, что надо посылать его немедленно, я сейчасъ-же пошлю.

Здоровье мое плохо попрежнему, сынъ, который былъ опасно боленъ, поправляется понемногу [1]).

Марья Васильевна Вамъ кланяется.

Душевно преданный Вамъ

А. Островскій.

26.

Москва, 18 Октября 1885 г.

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна.

У насъ отвратительная погода, и здоровье мое значительно ухудшилось; такъ что едва-ли я буду въ состояніи пріѣхать въ Петербургъ къ тому времени, какъ обѣщалъ Вамъ. Поэтому начинайте дѣло, а я завтра *непремѣнно* напишу письмо, кому слѣдуетъ, и буду убѣдительно просить, чтобы Васъ не дали въ обиду, и чтобы умѣренныя Ваши требованія были удовлетворены. О времени, когда я въ состояніи буду пріѣхать въ Петербургъ, я Васъ извѣщу.

Марья Васильевна Вамъ кланяется.

Душевно преданный Вамъ

А. Островскій.

27.

Москва, 22 Октября 1885 г.

Многоуважаемый,

Модестъ Ивановичъ,

«Воеводу» [2]) я вышлю въ Петербургъ въ первыхъ числахъ Апрѣля. Хотя пьесу я передѣлалъ еще къ прошлому сезону; но, пересматривая ее, недѣли двѣ тому назадъ, напалъ на нѣкоторыя новыя соображенія и теперь занятъ окончательной ея отдѣлкой. О томъ, что должна представлять моя пьеса въ новомъ видѣ, о тѣхъ идеяхъ, которыя я провожу въ ней и которыя стараюсь довести до ясности, и о томъ, чего я желаю отъ исполненія, я Вамъ напишу, когда пьеса будетъ готова и переписана; мое письмо Вы получите вмѣстѣ съ пьесой [3]).

---

[1]) У А. Н. Островскаго было четыре сына: Александр, Михаил, Сергей и Николай Александровичи.

[2]) «Воевода, или Сонъ на Волгѣ»—комедія в 5 действиях с прологом, в стихах, написанная еще в 1864 г., была напечатана в № 1 «Современника» 1865 года; в значительно измененной редакции, в которой некоторые характеры получили другое освещение, пьеса эта была поставлена самим Островским в Москве, на сцене Малого театра, в бенефис Рыбакова, 19 января 1886, а напечатана впервые лишь в собрании сочинений Островского, изданном Думновым (т. IV, М. 1890, стр. 271—407).

[3]) Письмо это или не было написано, или не сохранилось.

Мое здоровье очень плохо; два сильныхъ припадка удушья разбили меня: я ужъ едва двигаю ноги и безъ провожатаго выѣхать изъ дома не смѣю. Меня душитъ и днемъ, и ночью; доктора говорятъ, что сердцу стало тѣсно. Надежды на выздоровленіе я неимѣю никакой; если доживу до лѣта, такъ къ осени, можетъ быть, получу нѣкоторое облегченіе.

Марья Васильевна Вамъ кланяется.

Искренно преданный Вамъ

А. Островскій.

На конвертѣ: Его Высокоблагородію Модесту Ивановичу Писареву. *Въ Петербургѣ.* Кабинетская, 17, кв. 10. *Почтовые штемпеля:* Москва, 22 Марта 1885 г. и: Петербургъ 23 Марта 1885 г.

28.

Петербургъ, 4 Ноября 1885 г.

Многоуважаемая

Пелагея Антиньевна,

Я въ Петербургѣ; [1]) если желаете меня видѣть, то милости прошу

---

[1]) Поездка Островского в Петербург была вызвана необходимостью переговоров с Дирекциею Имп. Театров по поводу предполагавшегося тогда назначения его—на пост Заведующего репертуарною частью Имп. Московских Театров и Начальника Театральнаго Училища, а А. А. Майкова—Управляющим теми же Театрами. Назначению этому предшествовало представление Островского Александру III, который сказал писателю: «Поручая Вашему вѣдѣнію свои театры, я увѣренъ, что они будутъ въ хорошихъ рукахъ. Дѣлайте всѣ, что найдете полезнымъ для процвѣтанія ихъ».—«Вотъ уже болѣе мѣсяца я живу въ Петербургѣ по дѣламъ, весьма важнымъ для меня и русскаго театра»,—писал Островский Г. Г. Лукину 4 декабря 1885 г.,—а 3 января 1886 г., через день после вступления своего в новую должность, писал ему же: «Благодарю Васъ за Ваши поздравленія и пожеланія. Я, дѣйствительно, теперь полный хозяинъ репертуара Московскаго театра и всѣми силами постараюсь быть полезнымъ, главнымъ образомъ, начинающимъ писателямъ, обнаруживающимъ талантъ». («Колосья» 1889 г., № 12, стр. 120). Ф. А. Бурдин, говоря о новом назначении Островского, пишет, что оно дало писателю большое нравственное удовлетворение: «Онъ сдѣлался, наконецъ, хозяиномъ русскаго театра; онъ могъ осуществить всѣ свои завѣтныя мечты: любимое дѣло было въ его собственныхъ рукахъ; ничто не мѣшало ему поставить это дѣло на надлежащую высоту: онъ устроитъ разсадникъ юныхъ талантовъ, очиститъ русскую сцену отъ плевелъ и подниметъ вкусъ публики!... Сколько свѣтлыхъ надеждъ, какое ликованіе между артистами! Поставленныя имъ пьесы «Воевода» и «Марія Стюартъ» возбудили восторгъ публики, и на эти спектакли съ трудомъ доставали билеты. Всѣ съ нетерпѣніемъ ожидали обновленія Русской сцены; но дни А. Н. были уже сочтены; физическія силы не отвѣчали силамъ духовнымъ...» («Вѣсти. Европы» 1886 г., кн. 12, стр. 677). Подробности о деятельности Островского в новой, ответственной и хлопотливой должности, несомненно, ускори-

ко мнѣ, когда Вамъ будетъ угодно. Самое удобное для меня время: отъ 10-и до 12-ти часов утра и отъ 4-хъ до 6-ти вечера. Я не совсѣмъ здоровъ и усталъ съ дороги и, вѣроятно, съ недѣлю просижу дома.

Искренно Вамъ преданный

А. Островскій.

29.

5 Ноября 1885 г. [*Петербургъ*].

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Сегодня я былъ, гдѣ нужно. Ждите и надѣйтесь.

Искренно преданный Вамъ

А. Островскій.

30.

22 Ноября 1885 г. [*Петербургъ*].

Многоуважаемая,

Пелагея Антипьевна

Н. С. [1]) докладывалъ о Васъ Министру [2]). Сегодня директоръ [3]) будетъ съ докладомъ у Министра въ присутствіи Н. С.; тамъ будетъ разговоръ и о Васъ. Результатъ я узнаю завтра. Если Вамъ самимъ нельзя быть у меня, то пришлите Модеста Ивановича; всего на письмѣ передать нельзя.

Искренно преданный Вамъ

А. Островскій.

вшей его кончину, см. в статьях его личного секретаря Н. А. Кропачева: 1) «Изъ воспоминаній объ А. Н. Островскомъ»—«Русск. Арх.» 1888 г., кн. I, стр. 491—504 и 629—640, 2) «Александръ Николаевичъ Островскій. Изъ воспоминаній его секретаря». М. 1896, и 3) «Островскій на службѣ при Имп. Театрахъ», М. 1901, а также его рассказ в юбилейный день 25-летия со дня смерти Островского—в газ. «Русское Слово» 2 июня 1911 г., № 125, стр. 2, где помещены также воспоминания Г. Н. Федотовой и О. О. Садовской.

[1]) Петров (см. выше, в примеч. к письмам № 9 и 12).

[2]) Графу Иларіону Ивановичу Воронцову-Дашкову.

[3]) Иван Александрович Всеволожскій.

31.

22 Ноября 1885 г. [*Петербургъ*].

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Я вчера опять говорилъ о Васъ очень серьезно съ Н. С. [1]) Не найдете ли Вы сегодня или завтра свободную минутку побывать у меня? Нужно потолковать.

Искренно преданный Вамъ
А. Островскій.

32.

27 Ноября 1885 г. [*Петербургъ*].

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

По Вашему контракту я переписывался два раза съ Н. С. [2]) и совѣщался съ братомъ [3]). Мы пришли къ такому заключенію, что, пока, Вамъ надо покориться и перетерпѣть. Побѣда надъ Вами не дешево обойдется побѣдителямъ.

Душевно преданный Вамъ
А. Островскій.

33.

Москва, 18 Апрѣля 1886 г.

Многоуважаемая

Пелагея Антипьевна,

Я и Марья Васильевна отъ всей души поздравляемъ Васъ съ Свѣтлымъ праздникомъ и желаемъ Вамъ всякаго благополучія и главное—здоровья.

Отъ всякаго вліянія въ соглашеніи артистовъ по поводу поѣздки въ Варшаву я давнымъ давно отказался, чтобы не принять въ чужомъ пиру похмѣлья. Это дѣло десять разъ разстраивалось и десять разъ опять налаживалось. Танѣевъ [4]) уже опять пріѣзжалъ въ Москву, и тогда я сказалъ ему и артистамъ, чтобы они собрались и рѣшили дѣло, какъ сами знаютъ. Мнѣ

---

[1]) Петровым.

[2]) Петровым.

[3]) Михаилом Николаевичем Островский, Министром Государственных Имуществ.

[4]) Сергей Васильевич Танеев, в 1870-х гг. содержавший в Москве вместе с князем Ф. М. Урусовым Общественный частный театр, муж недавно умершей петербургской артистки Н. С. Васильевой.

иначе и поступать нельзя; потому что, если я скажу хоть одно слово и дѣло почему-нибудь разстроится, то отвѣтственность падетъ на меня; то же будетъ, если поѣздка окажется невыгодной для какого нибудь артиста или артистки. Какъ они теперь распоряжаются, кто у нихъ распорядители и состоится ли поѣздка, я не знаю. Мы получили бумагу отъ Министра, что выборъ артистовъ и соглашеніе съ ними должны зависѣть отъ уполномоченнаго генерала Гурко [1]), т. е. отъ Танѣева. Я не приглашалъ Васъ въ Варшаву и не имѣлъ на это права, я только поддерживалъ просьбу Танѣева.

Пьеса, о которой я говорилъ Вамъ и въ которой есть блестящая роль для Васъ, еще не была ни въ цензурѣ, ни въ Комитетѣ; авторъ ея Лукинъ, а называется она «Чужая душа—темный лѣсъ». Впрочемъ, это названіе будетъ измѣнено. Готова она будетъ къ Августу [2]).

Душевно преданный Вамъ
А. Островскій.

II.

Письма А. А. Потехина—М. И. Писареву и П. А. Стрепетовой.

Об Алексее Антиповиче Потехине, в 1880-х годах бывшем Заведующим репертуарною частью Императорских Петербургских и Московских Театров,—см. выше, в объяснениях к письму А. Н. Островского к Писареву от 16 ноября 1884 г. Друг Островского, он, вместе с ним и с Д. В. Аверкиевым, был членом известной Комиссии 1881 г. для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства, выработавшей Правила для управления русскими драматическими труппами Имп. театров и Главное Положение о вознаграждении авторов. Эти правила и положения, утвержденные в марте 1882 года, как известно, составили эру в истории русского театра; он же участвовал в освобождении театра отъ ига монополии; имена трех драматургов, личным трудом и опытом содействовавших важным преобразованиям театра, приобрели право на вечную благодарную память. По словам одного из некрологов А. А. Потехина, «театр

---

[1]) Тогдашнего Варшавского Генерал-Губернатора, генерал-адъютанта Иосифа Владимировича Гурко, впоследствии фельдмаршала.

[2]) Пьеса Григория Григорьевича Лукина под названием «Чужая душа—дремучій лѣсъ», исправленная А. Н. Островским, была напечатана лишь в 1889 г., в декабрьской книжке журнала «Колосья», на стр. 122—170, при чем автор сообщил (стр. 117—121) и 6 писем к нему знаменитого драматурга: от 8 апреля, 10 апреля, 22 октября и 4 декабря 1885 и 3 и 12 января 1886 года. Во втором из них, от 10 апреля 1885 г., Островский писал Лукину из Москвы: «Несмотря на множество работъ и постоянное нездоровье, я кончилъ передѣлку Вашей пьесы: «Чужая душа—дремучій лѣсъ». Вышла цензурная и очень эффектная вещь» (l. c., стр. 118). Писареву не пришлось выступить в этой пьесе.

был всегда близок душе покойного. Ему он отдавал всю свою жизнь, талант и отзывчивое сердце. Любя беспредельно родную сцену и озаряя ее яркими образами народного творчества, он всегда болел сердцем об ее неустройствах» [1]). «На Императорских сценах втечение 44 лет (1855—1899) было поставлено 14 пьес А. А. Потехина: первая из них—драма «Чужое добро в прок неидет», а последняя—драма «Хворая». Писарев участвовал во многих из них,—напр., в роли Степана («Чужое добро в прокъ нейдетъ») Квашнина («Выгодное предпріятіе»), Григория Иванова («Хворая»); эти роли были лучшими в его репертуаре. Когда, в 1892 г., Писарев праздновал 25-летний юбилей своего пребывания на сцене,—в числе подношений ему был, между прочим, его собственный портрет, окруженный медальонами-портретами Островского, Писемского, Аверкиева и А. Потехина, которым артист был обязан наиболее удачными своими созданиями [2]).

1.

25-го октября 1880 г. [*Петербургъ*].

Многоуважаемый, безцѣнный и любезный Модестъ Ивановичъ, тотчасъ, по полученіи письма отъ дочери [3]), я отправился къ Мозеру, чтобы поторопить его присылкою къ Вамъ комедіи «Мѣсяцъ въ деревнѣ» [4]). Онъ отвѣтилъ мнѣ, что не получалъ ни отъ кого подобнаго требованія, а то давно бы исполнилъ его, и просилъ меня Васъ увѣдомить, что въ субботу же, т. е. сегодня, и не позже воскресенія, комедія будетъ на почтѣ. Я просилъ его послать прямо на Ваше имя. Пожалуйста, поставьте ее поскорѣе и дайте дѣло дочери, безъ котораго она скучаетъ.

Сегодня я встрѣтилъ Коровякова [5]); онъ передалъ мнѣ почетный билетъ Общества любителей сценическаго искусства; разспрашивалъ о здоровьѣ Полины Антиповны и высказалъ намѣреніе пригласить ее на 5 спектаклей въ залѣ Кононова. Напишите мнѣ: могли ли бы и Вы пріѣхать сыграть здѣсь, вмѣстѣ съ Полиною Антиповною, Лира. Коровяковъ мечтаетъ его поставить, но боится, что Вамъ не позволятъ пріѣхать сюда

---

[1]) О Потехине в бытность его Заведующим репертуаром см. рассказ А. А. Плещеева в его книге «Что вспомнилось», С.-Пб. 1914, стр. 138—140.

[2]) М. В. Карпѣевъ, М. И. Писаревъ, С.-Пб. 1893, стр. 76.

[3]) Раиса Алексеевна Потехина, тогда актриса Московского частного «Пушкинского» театра, артистка некрасивая, не даровитая, с неясной дикцией. См. о ней у А. Нильского—в «Закулисной хроникѣ», С.-Пб. 1900, стр. 219—220, у А. А. Плещеева—«Что вспомнилось», С.-Пб. 1914, стр. 139—140, и др.

[4]) Тургенева. В Москве впервые комедия была поставлена 13 января 1872 г. в Малом Театре, а в Петербурге—17 января 1879 г.,—в Александринском.

[5]) Дмитрий Дмитриевич Коровяков (р. 1849, ум. 1895), театральный критик и рецензент, автор сочинений по общим вопросам сценического искусства, основатель, директор и преподаватель декламации в драматической школе Русского литературно-театрального Общества (1882—1885 г.).

обязательства къ театру Малькіеля [1]). Я былъ бы очень радъ и счастливъ увидѣть Васъ здѣсь.

Что далъ спектакль въ пользу пушкинскаго капитала? [2]).

Сегодня здѣсь, въ клубѣ прикащиковъ, идетъ Ревизоръ; сборъ весь жертвуется на памятникъ Гоголю [3]). Не дурно было бы и у Васъ устроить подобный спектакль. Въ среду, въ залѣ Кононова, Аверкіевъ [4]) ставитъ Просвѣщенное время Писемскаго съ Никулиною. Петербургъ, какъ видите, живетъ и дѣйствуетъ. На казенной сценѣ я еще не былъ и что тамъ дѣлается,—не знаю.

Между нами: сегодня началъ хлопоты о пропускѣ Отрѣзаннаго ломтя и Вакантнаго мѣста [5]); былъ у Абазы, былъ принятъ крайне любезно, получилъ хорошія обѣщанія, что затѣмъ послѣдуетъ увидимъ и—порадуемся, или посмѣемся... надъ самими собой. Не полѣнитесь, напишите ко мнѣ: что дѣлается въ Вашемъ театрѣ. Поклонитесь отъ меня всѣмъ артистамъ и артисткамъ, Василію Николаичу [6]) въ особину. О надеждахъ на пропускъ пьесъ моихъ не говорите пока, дабы не посрамиться прежде времени. Отъ всей души обнимаю Васъ и прошу любить также, какъ я Васъ полюбилъ.

Весь Вашъ

Алексѣй Потѣхинъ.

25 октября 80 г.

Сбоку приписка: Тихомирову вчера послалъ письмо относительно рисунковъ къ изданію. Получилъ-ли онъ его?

2.

1 ноября 1880 г. [*Петербургъ*].

Многоуважаемый, дорогой Модестъ Ивановичъ, пользуюсь случаемъ и посылаю къ Вамъ съ юнымъ (наконецъ свободнымъ) актеромъ 50 экземпл. брошюры Базарова [7]) съ просьбою, лично отъ меня, не найдете ли воз-

---

[1]) Это была антреприза А. А. Бренко, снявшей домъ Малькиеля на Тверской, близъ памятника Пушкина, и открывшей в нем, осенью 1880 г., первый частный в Москве театр—так называемый «Пушкинскій». Писарев и Стрепетова много способствовали большому успеху этого предпріятія, о котором см. в книжке М. В. Карнѣева: Мод. Ив. Писаревъ. Біографич. очеркъ, С.-Пб. 1893, стр. 48—51.

[2]) Т.-е. в капитал для постройки памятника Пушкину в Москве, открытого летом того же года.

[3]) Воздвигнутый лишь в 1909 году.

[4]) Драматург Дмитрий Васильевич Аверкиев, коего письма см. ниже.

[5]) Комедии Потехина, первая—1865, а вторая—1859 г.

[6]) Андрееву-Бурлаку, игравшему в «Пушкинскомъ» театре А. А. Бренко.

[7]) Владимира Алексеевича (р. 1840, ум. 1895), актера и режиссера Петербургских клубных сцен, автора многих пьес для театра,—оригинальных, переводных и переделок (см. у С. Венгерова в «Критико-біографическомъ словарѣ», т. II); какую брошюру имеет здесь в виду Потехин, не знаем.

можнымъ продать ее, если не сейчасъ, то впослѣдствіи при осуществленіи задуманнаго Вами спектакля на памятникъ Гоголю. Вѣроятно, многіе и изъ Вашихъ актеровъ не пожалѣютъ 40 коп. за эту книжку, которая издана съ хорошею цѣлью. Деньги за нее, если будутъ, пришлите или ко мнѣ, или еще лучше: прямо къ Базарову, если Вы его знаете. Большое, большое спасибо Вамъ и Василію Николаевичу [1]) за Ваши дружескія письма. Что это у Васъ творится? И смѣшно, и возмутительно!... Въ первый разъ въ жизни вижу людей, которые умышленно портятъ и губятъ свое дѣло, на которое, по ихъ словамъ, всю душу свою положили; но досаднѣе всего то, что мѣшаютъ работать, парализуютъ такія силы, какъ Ваши, оскорбляютъ искусство, глумятся надъ нимъ, думая, что служатъ ему вѣрою и правдою. Да, это похоже на сумашествіе. Вѣдь, какъ подумаешь: что бы могла сдѣлать ваша труппа съ Вами и Полиной Антиповной во главѣ!.. Вѣдь, Вашъ театръ могъ бы быть образцовымъ, первымъ частнымъ театромъ въ Россіи; онъ могъ бы служить живымъ упрекомъ казенному и указаніемъ: что могутъ сдѣлать свободныя силы, настоящее пониманіе, уваженіе и любовь къ искусству. А теперь?.. Обидно и досадно!... Да, на Васъ, какъ на главной, признанной и уважаемой силѣ, лежитъ нравственная обязанность не допустить, чтобы пропало, въ началѣ, хорошее дѣло. Я хотѣлъ было напомнить Вамъ и Василію Николаевичу о имѣвшей нѣкогда успѣхъ на Московской сценѣ и затѣмъ забытой пьесѣ Острогорскаго [2]) «Мгла», которую намѣревается, какъ я слышалъ, возобновить Артистическій Кружокъ; но теперь, кажется, не своевременно. Передайте В. Н. Бурлаку, что въ редакціи Живоп. Обозрѣн. я никого не знаю, и недоумѣваю какого Николая Ивановича [3]) просить онъ спросить объ его разсказахъ; но если нужно, пускай разъяснитъ: я съѣзжу и спрошу [4]). Обнимаю Васъ и Бурлака. Кланяюсь и благодарю за поклонъ, Полинѣ Антиповнѣ.

Вашъ всей душой

А. Потѣхинъ.

Сбоку приписка: Спасибо за обѣщаніе поставить въ скоромъ времени Мѣсяцъ въ деревнѣ и отдать роль Вѣрочки дочери [5]). Да, пожалуйста, давайте дѣла молодому, скучающему отъ бездѣлья, таланту. Вѣдь, съ 8 октября она не появлялась на сценѣ.

---

[1]) Андрееву-Бурлаку.

[2]) Виктора Петровича (р. 1840, ум. 1902), известного педагога. Его драма в 5 действиях «Мгла» была издана в 1883 г., а затем переиздана, с другими пьесами Острогорского, в сборнике «Изъ дальняго прошлаго. Драматическіе эскизы», С.-Пб., 1891.

[3]) Очевидно—Шульгина, с 1879 г.—издателя, а с 1880 до 1882 г.—издателя-редактора журнала «Живописное Обозрѣніе».

[4]) Речь идет, вероятно, об одной из «Волжскихъ сценъ» Андреева-Бурлака (р. 1843, ум. 1888), которые печатались в разных иллюстрированных изданиях, а в 1881 г. вышли отдельною книгою.

[5]) Т.-е. Р. А. Потехиной.

Я имѣлъ неосторожность сообщить Литературному Фонду, что въ театрѣ Малькіеля давали спектакль, 20% съ котораго назначались на пушкинскій капиталъ; но до сихъ поръ объ этихъ деньгахъ никакого помину. Вѣроятно, не было никакого сбора? Хоть бы увѣдомили о неудачѣ, а то не ловко.

3.

11-го Декабря 1880 г. [*Петербургъ*].

Искренно благодарю Васъ, дорогой Модестъ Ивановичъ, за Вашу память, за Ваши привѣтствія и поклоны, которые передаетъ мнѣ дочь [1]). Вѣрьте, что я цѣню и глубоко чувствую всякое заявленіе вниманія и пріязни ко мнѣ, а тѣмъ болѣе Ваше, человѣка, котораго я искренне уважаю и сердечно полюбилъ. Вполнѣ понимаю и невозможность для Васъ частой письменной бесѣды со мною: знаю, какъ Вы много работаете и какъ мало у Васъ свободнаго времени даже для отдыха. Дочь аккуратно сообщаетъ мнѣ восторженные отзывы объ исполненіи Вами и Полиной Антиповною многихъ ролей, въ которыхъ она въ первый разъ Васъ видѣла. Я радуюсь за Раису, что у нея передъ глазами такіе образцы, не только художественнаго творчества, но и благородной любви къ искусству, и честнаго отношенія къ нему. Но,—я вполнѣ увѣренъ, Вы поймете меня настоящимъ образомъ,—не будь на сценѣ Малькіелевскаго театра Васъ и Полины Антиповны, я врядъ ли бы оставилъ Раису въ этомъ театрѣ. Мнѣ жаль бѣдной дѣвочки, которая, не безъ основанія сознавая въ себѣ способности и силы, изнываетъ отъ бездѣйствія, или принуждена являться въ такихъ роляхъ, гдѣ фигюрируютъ и нужны не она сама, ея пониманье и талантъ, а только ея костюмы. Я не хочу сказать, что она не должна вовсе играть такихъ ролей: этого требовать нельзя; но, согласитесь, нельзя не упасть духомъ молодой, начинающей и хорошо зарекомендовавшей себя актрисѣ, если, послѣ двухъ-мѣсячнаго почти бездѣйствія, ей даютъ одну только *настоящую* роль (Аксюша) и затѣмъ цѣлый рядъ безцвѣтныхъ, почти безсловесныхъ, *костюмныхъ* ролей. Кстати я заговорилъ объ этомъ; дайте мнѣ откровенно, по дружески, высказать предъ Вами то, что давно уже лежитъ у меня на душѣ, хотя то, что я хочу сказать, относится не къ Вамъ, а къ театральной администраціи, но съ этой послѣдней я уже конечно не могу говорить *по душѣ*, а Вы, я знаю, поймете мои слова надлежащимъ образомъ и не придадите имъ какого-либо, недостойнаго меня, смысла и значенія.

Не говоря уже о томъ... невниманіи, чтобы не выразиться сильнѣе, которое оказано было администраціей театра ко мнѣ, какъ автору трехъ пьесъ, которыя я самъ ставилъ на Вашей сценѣ, въ одной изъ которыхъ участвовали даже и Вы, и которыя ни разу потомъ не были повторены, несмотря на то, что въ то же время давалась разная галиматья, я остано-

---

1) Р. А. Потехина.

влюсь только на фактахъ, оскорбляющихъ меня въ лицѣ моей дочери. Передъ моимъ отъѣздомъ изъ Москвы, В. Н. Бурлакъ сказалъ мнѣ: «я надѣюсь, А. А., что оставляя здѣсь дочь, Вы довѣрите и поручите мнѣ заботу объ ея сценической дѣятельности». Я разумѣется благодарилъ его— и вотъ отъ 8 октября до 21 ноября, въ теченіи слѣдовательно полутора мѣсяца, дочь не являлась на сценѣ ни одного раза. Затѣмъ послѣ всѣхъ почти товарищей по амплуа, ей дали наконецъ роль Аксюши, которую она сыграла лучше другихъ, какъ я слышалъ отъ очевидцевъ и какъ знаю потому, что дочь съ восторгомъ сообщала мнѣ Ваши похвалы. Такимъ образомъ она показала свое дарованіе, уже независимо отцовской ферулы, не въ его пьесѣ; а ей послѣ того начали давать костюмныя рольки. Я лично заявлялъ и Аннѣ Алексѣевнѣ [1]), и Бурлаку, что въ случаѣ нужды дочь можетъ исполнить роль Софьи въ Горѣ отъ ума, что эта роль у нея готова; но вышелъ такой случай—и вмѣсто нея роль Софьи отдали Лопухиной, которая разумѣется ее, какъ говорится, провалила. Было и еще нѣсколько ролей, совершенно совпадавшихъ со средствами дочери, но ихъ отдавали другимъ, предлагая ей, взамѣнъ того, шить новыя платья для ничтожныхъ ролей и рисоваться ими предъ публикой. Положимъ дочь сама виновата, что уступила Козловской роль Вѣрочки въ «Мѣсяцъ въ деревнѣ», для ея бенефиса, но, вѣдь, повтореніе осталось за нею, а послѣ бенефиса прошелъ уже почти мѣсяцъ. И вотъ молодая актриса, такъ успѣшно дебютировавшая, дочь *любимаго* автора, принятая подъ особенное попеченіе и заботу режиссера, который самъ ихъ предложилъ, въ теченіи трехъ мѣсяцевъ пребыванія на сценѣ, вмѣсто того, чтобы завоевать расположеніе публики, или вовсе забыта, или принудительно низведена съ первыхъ на третьестепенныя роли, въ которыхъ не замѣчаетъ публика даже высокоталантливыхъ, прославленныхъ и опытныхъ артистовъ. Это ли не забота о сценической дѣятельности начинающей, талантливой актрисы, принятой на попеченіе режиссера изъ рукъ самого отца!... Не мудрено, если отца всѣ спрашиваютъ: да отчего объ ней совсѣмъ не слышно послѣ того, какъ она имѣла такой успѣхъ въ Петербургѣ, и здѣсь говорила о ней пресса. О ней даже не упоминаютъ никогда, сообщая составъ труппы Малькіелевскаго театра, точно она даже и актрисой не считается. Все это съ болью въ сердцѣ сознаю я, что же должна она, бѣдная, чувствовать, при ея любви къ дѣлу, при сознаніи своихъ способностей и при мысли о времени, потраченномъ на школу и подготовку? Всѣ въ одинъ голосъ говорятъ, что это совсѣмъ готовая актриса по манерѣ, умѣнью держать себя на сценѣ, пониманію требованій ансамбля, не говоря уже о личной даровитости, а между тѣмъ эта готовая актриса въ тѣни и безъ дѣла, тогда какъ... не хочу договаривать: Вы понимаете меня. Милѣйшій, добрый, искренно уважаемый Модестъ Ивановичъ, не подумайте, ради Бога, чтобы хоть одно слово изъ этихъ упре-

---

[1]) Бренко, директрисе «Пушкинскаго» театра; см. ниже.

ковъ моихъ касалось Васъ: я знаю, Вы не хозяинъ дѣла и, какъ слышалъ, избрали благую часть: удаляетесь отъ всякаго вмѣшательства въ дрязги театральной администраціи, но поэтому-то я такъ откровенно и пишу къ Вамъ; просто накипѣло на душѣ и нестерпимо захотѣлось высказаться предъ человѣкомъ, котораго люблю, уважаю и который пойметъ тебя. Послѣ первыхъ дебютовъ Раисы я имѣлъ настойчивыя предложенія о томъ, чтобы помѣстить ее въ казенный Малый театръ, прямо на окладъ Шумской, но я отклонилъ это предложеніе по любви моей къ частному театру, изъ боязни также, что интриги казенной труппы затрутъ и не дадутъ выдвинуться молодому таланту: могъ ли я думать, что это возможно и на частной сценѣ? Не торопливость, не желанье быстрыхъ, а тѣмъ болѣе не заслуженныхъ успѣховъ заставляетъ меня сожалѣть, что Раиса мало играетъ, волноваться и раздражаться отъ этого, но очевидная къ ней несправедливость, обидное невниманіе и мысль, что даже въ дѣлѣ искусства, подъ свободнымъ, частнымъ флагомъ, при всѣхъ, по видимому, благопріятныхъ условіяхъ, можно загораживать дорогу и мѣшать самой законной и честной потребности: дайте мнѣ дѣлать дѣло сообразно моимъ силамъ и способностямъ... Но довольно! Если я надоѣлъ Вамъ этой іереміадой, то вините себя за то, что внушили мнѣ такъ много любви и довѣрія къ Вамъ.

Пожалуста, мой родной, поторопите, чтобы прислали деньги въ Литературный Фондъ отъ Пушкинскаго спектакля. Не хорошо, вѣдь: меня уже нѣсколько разъ спрашивали о нихъ въ Комитетѣ. Отъ души обнимаю Васъ, желаю здоровья и прошу не забывать всѣмъ сердцемъ Вамъ преданнаго

А. Потѣхина

11 декабря 80 г.

Поклонитесь отъ меня Полинѣ Антиповнѣ.

4.

28-го Января 1884 г. [*Петербургъ*].

Многоуважаемый

Модестъ Ивановичъ,

Отъ души привѣтствую Ваше намѣреніе покинуть частную сцену и поступить на казенную [1]). Безъ сомнѣнія, только на послѣдней можетъ вполнѣ развиться и получить надлежащее примѣненіе Вашъ талантъ, до сихъ поръ эксплуатируемый случайно и часто безсмысленно и даже безжалостно. Я былъ бы очень радъ Вашему поступленію именно на петербургскую сцену, гдѣ совсѣмъ нѣтъ артистовъ на то амплуа, которое, по

[1]) Этот переход М. И. Писарева на сцену Александринского театра состоялся лишь в 1885 году; см. в следующем письме.

моему мнѣнію, Вамъ слѣдовало бы занимать: въ моемъ воображеніи представляется возможнымъ съ Вами и Король Лиръ, и Макбетъ, и Смерть Іоанна Грознаго и Маскарадъ, [1]) и пр. и пр. Бытовыя и резонерскія роли были бы только дополненіемъ въ Вашемъ амплуа, хотя и тутъ не мало нашли бы работы въ нашемъ репертуарѣ. Словомъ, я былъ бы очень доволенъ, еслибы Вы рѣшились поступить на Петербургскую сцену, и предсказываю Вамъ здѣсь большія выгоды и большій успѣхъ, чѣмъ въ Москвѣ. Но хотя бы Вы, по какимъ либо другимъ соображеніямъ и предпочитали поступить на сцену Малаго театра, во всякомъ случаѣ Вамъ необходимо будетъ дебютировать въ Петербургѣ на сценѣ Александринскаго театра, чтобы ознакомить съ собою Директора и, можетъ быть, прямо съ нимъ переговорить объ условіяхъ. Прошу Васъ, напишите мнѣ въ чемъ бы хотѣли Вы появиться на Александринской сценѣ и когда именно, разумѣется, послѣ пасхи.

Вѣрьте моему искреннему къ Вамъ уваженію и преданности

А. Потѣхинъ.

28 января 1884 г.

5.

12-го Сентября 1884 г. [*Петербургъ*].

Многоуважаемый

Модестъ Ивановичъ,

Очень радъ, что мое искреннее и давнее желаніе привлечь Васъ на Петербургскую Императорскую сцену наконецъ можетъ осуществиться. Я могу предложить Вамъ на первый годъ Вашей службы 5000 рублей, но такъ какъ Вы соглашаетесь заключить контрактъ не на одинъ годъ, то, я полагаю, не будетъ препятствій къ назначенію и 5400 рублей.

По нашимъ счетнымъ правиламъ контрактъ можетъ быть заключенъ или съ начала сезона, или съ новаго года. Такъ какъ Вы не могли заключить перваго, то Вамъ придется начать службу съ 1 января будущаго года. Ввиду Вашего условія съ Одесскимъ театромъ [2]) это, вѣроятно, не представитъ никакихъ затрудненій, хотя къ сожалѣнію, и лишитъ нашу сцену Вашего участія на цѣлый мѣсяцъ. Иначе впрочемъ и сдѣлать нельзя. Что касается до отпуска, то у насъ всѣ артисты, по общимъ правиламъ, пользуются двухмѣсячными каникулами съ 1 іюня по 1 августа,

---

[1]) Ни в «Лирѣ», ни в «Макбетѣ» Писарев на Александринском театре не выступал, а в «Смерти Іоанна Грознаго» графа А. К. Толстого играл Захарьина-Юрьева; в «Маскараде» Лермонтова Писарев играл Арбенина на сцене «Пушкинскаго» театра в 1881 г.

[2]) О гастролях Писарева в Одессе в октябре—декабре 1884 г. см. в брошюре М. В. Карнеева: Мод. Ив. Писаревъ. Біографическій очеркъ, С.-Пб. 1893, стр. 68.

съ правомъ отъѣзда въ провинцію. Если же бы Вы захотѣли продолжить этотъ срокъ, то можете просить мѣсячнаго отпуска съ сохраненіемъ содержанія, въ чемъ Дирекція почти никогда не отказываетъ, если нѣтъ особенно важныхъ причинъ. Такъ какъ Вы уѣзжаете въ Одессу не раньше 25, то я совѣтовалъ бы Вамъ теперь же, немедленно, пріѣхать въ Петербургъ, чтобы кончить дѣло, подписать контрактъ и ѣхать въ Одессу совершенно спокойнымъ.

Отвѣтъ на Вашу телеграмму послалъ тотчасъ же и удивляюсь, отчего Вы ее не получили.

До свиданья. Крѣпко жму Вашу руку.

Искренно уважающій
и преданный А. Потѣхинъ.

12 сентября 1884 г.

На конвертѣ: Его Высокоблагородію, Модесту Ивановичу Писареву. *Въ Москвѣ,* на Тверской, д. Шаблыкина, меблированныя комнаты Троицкой, № 2, рядомъ съ Англійскимъ клубомъ.

6.

22-го іюля 1885 г. [*Петербургъ*].

Многоуважаемая

Полина Антиповна,

Спѣшу отвѣтить на Ваше письмо. Очень благодаренъ, что Вы предупредили меня заблаговременно о Вашемъ желаніи играть поименованныя Вами роли; но долженъ предупредить Васъ, что «Дѣло житейское» [1]) рѣшено было не ставить на нашей сценѣ, такъ-какъ пьеса эта шла уже на частной сценѣ, а дирекція приняла за правило отказываться отъ такихъ пьесъ. Что касается до Поздняго разцвѣта [2]), то я не знаю хорошенько, была ли эта пьеса одобрена Театральнымъ Комитетомъ и шла ли она на Императорскомъ театрѣ: если да, то конечно возобновленіе ея возможно. Между прочимъ Вы пишете: «разовыми моими не стѣсняйтесь». Какъ я долженъ понимать эти Ваши слова? Если, какъ согласіе Ваше отказаться отъ вознагражденія за участіе въ спектакляхъ болѣе одного раза въ недѣлю, въ такомъ случаѣ Вамъ нужно будетъ подать объ этомъ формальное заявленіе въ Дирекцію. Я, лично, въ этомъ отношеніи ничего не могу сдѣлать.

---

[1]) Сцены в 3 действиях, под другим заглавием — «Рвачи», напечатаны были в журнале «Дело» 1883 г., № 4, соч. Ипполита Васильевича Шпажинского (Везовского).

[2]) Драма в 5 действиях того же Шпажинского.

Очень радъ, что Вы надѣетесь нынче рано пріѣхать въ Петербургъ, и слѣдовательно мы будемъ имѣть время приготовить что нибудь къ Вашему выходу на сцену. Жена и дочери очень Вамъ кланяются и желаютъ здоровья.

Искренно уважающій и преданный

А. Потѣхинъ.

22 іюля 1885 г.

P. S. Я полагаю, что Вамъ можетъ быть придется выступить ранѣе 15 сентября. Если не ошибаюсь, Вашъ отпускъ оканчивается 1 сентября.

7.

4-го октября 1885 г. [*Петербургъ*].

Многоуважаемая

Полина Антиповна,

Самородокъ [1]), можетъ быть, совсѣмъ не пойдетъ на нашей сценѣ. Хотя эта пьеса и одобрена Комитетомъ, но авторъ повѣсти, изъ которой она передѣлана, Саловъ, телеграфировалъ о томъ, что онъ не согласенъ на постановку пьесы. Притомъ Ге еще много ранѣе, едва ли не весною, просилъ Савину исполнять главную роль въ пьесѣ, и недавно вновь объ этомъ былъ разговоръ.

Слѣдовательно, какъ видите, въ настоящемъ случаѣ я совсѣмъ не такъ много могу сдѣлать, какъ Вы думаете. Относительно другихъ Вашихъ желаній постараюсь исполнить ихъ, если только не встрѣтится какихъ либо препятствій, иногда не предвидимыхъ и не отвратимыхъ.

Искренно уважающій и преданный

А. Потѣхинъ.

4 октября 1885 г.

8.

15-го октября 1885 г. [*Петербургъ*].

Многоуважаемая

Полина Антиповна,

На письмо Ваше спѣшу отвѣтить: Самородокъ, какъ я уже писалъ Вамъ, не можетъ итти, по причинамъ, независящимъ отъ Дирекціи, а «Волкъ» Ѳедотова [2]) пропущенъ Комитетомъ подъ условіемъ передѣлки всего

---

[1]) Комедия эта, переделанная драматургом Иваном Николаевичем Ге (ум. 1893) из повести Ильи Александровича Салова (р. 1834, ум. 1902), была напечатана в журнале «Колосья» 1886 г., кн. 2.

[2]) Комедия в 4 действиях, соч. Александра Филипповича Федотова (ум. 11 февраля 1895), артиста Александринского театра и преподавателя драматического искусства на Драматических курсах при Театральном Училище. Его драматические сочинения и переводы изданы в 4-х томах А. Карцевым в С.-Пб. 1890—1891 гг.

4-го акта, которой онъ еще не сдѣлалъ. Когда будетъ это исполнено, и представится ли возможность поставить пьесу в ноябрѣ, положительно не могу сказать; но, ввиду предстоящихъ двухъ бенефисовъ и новыхъ пьесъ, назначенныхъ къ постановкѣ въ октябрѣ и ноябрѣ, полагаю, что въ этотъ періодъ времени врядъ ли удастся поставить Волка.

Я вполнѣ, искренно, сочувствую Вашему желанію выйти въ какой-либо хорошей новой роли и отъ всей души готовъ бы содѣйствовать осуществленію этого желанія, но, къ величайшему моему сожалѣнію, въ настоящее время, ничего не могу сдѣлать. Укажите мнѣ, какія пьесы желали бы Вы возобновить изъ стараго Вашего репертуара; но, и въ этомъ отношеніи, имѣйте ввиду ту торопливость и поспѣшность, съ которою мы должны теперь ставить даже и новыя пьесы; на текущій сезонъ впереди ихъ болѣе 10.

Вѣрьте моему искреннему къ Вамъ уваженію, доброжелательству и преданности.

А. Потѣхинъ.

15 октября 1885 г.

9.

[*28—29-го января 1887 г. Петербургъ*].

Многоуважаемый

Модестъ Ивановичъ,

Стихотвореніе Лермонтова [1]) цензура не дозволила, а потому потрудитесь прочесть Полонскаго, которое онъ читалъ въ Москвѣ на Пушкинскихъ праздникахъ [2]). Прилагаемое письмо объяснитъ Вамъ, что нужно сдѣлать. Я полагаю до четверга Вы выучите стихотвореніе наизусть. Сегодня вечеромъ въ театрѣ дадите мнѣ отвѣтъ.

А. Потѣхинъ.

На второмъ листкѣ—письмо Я. П. Полонского к А. А. Потехину:

Многоуважаемый

Алексѣй Антиповичъ,

Очень радъ, что хоть стихи мои примутъ участіе въ Вашемъ торжествѣ.—Сокрушила меня болѣзнь моя... *Коклюшъ* по увѣренію доктора. На улицу не пускаютъ. Кашляю и осипъ, такъ что говорить не могу.

---

1) На смерть Пушкина («Погибъ поэтъ, невольникъ чести...»). Его кстати было бы прочесть на вечере в день исполнившегося 29 января 1887 г. 50-летия со дня кончины поэта.

2) Известное стихотворение 1880 г. «А. С. Пушкинъ» («Пушкинъ это—возрожденье Русской Музы, воплощенье нашихъ трезвыхъ думъ и чувствъ...»).

Книги, т. е. 1-й части моихъ сочиненій, въ эту минуту у меня нѣтъ.— Спросите у Писарева. Если и у него нѣтъ, то онъ возьметъ у Аверкіева [1]), съ которымъ живетъ на одной лѣстницѣ.

Нѣчего и говорить о томъ, что стихотвореніе это много разъ уже было дозволено цензурой и Правительствомъ къ публичному прочтенію. Можете сослаться на это письмо, если не захотите вновь спрашиваться у Турчанинова [2]).

Но прощайте, до свиданія. Остаюсь Вашъ

Я. Полонскій.

28-го Января 1887.

10.

25-го октября 1902. [*Петербургъ*] [3]).

Благодарю Васъ, дорогой Модестъ Ивановичъ, за Вашу любовь и память обо мнѣ. Ваше милое, ласковое письмо сердечно тронуло меня, и я посылаю Вамъ въ отвѣтъ, кромѣ благодарности, и увѣреніе въ неизмѣнности моей любви и уваженія къ Вамъ съ пожеланіями здоровья и всѣхъ благъ.

Утѣшенъ и обрадованъ я былъ и телеграммою милаго Панчина [4]), въ теченіи 25 лѣтъ бывшаго наилучшимъ Орестомъ «Выгоднаго предпріятія». Очень жаль мнѣ, что, не зная его адреса, не могу ему отвѣтить и поблагодарить за привѣтствіе, и потому прошу Васъ: если встрѣтите Алекс. Сем., поблагодарите его отъ меня и передайте ему мое искреннее сочувствіе и преданность.

Неизмѣнно любящій и уважающій Васъ

А. Потѣхинъ.

25 октября 1902 г.

III.

Д. В. Аверкіев—М. И. Писареву.

Три письма драматурга, критика и журналиста Дмитрия Васильевича *Аверкиева* (р. 30 сентября 1836, ум. 9 января 1905 г.) касаются неосуществившегося проекта его об антрепризе Петербургскаго Малого театра и постановки его пьес «Сидоркино дѣло» и «Непогрѣшимые» на сцене Московскаго «Пушкинскаго» театра и заключают неизданные юмористи-

---

[1]) Драматурга Дмитрия Васильевича.

[2]) Многолетний Помощник Петербургского Градоначальника Иван Николаевич Турчанинов.

[3]) В 1902 г. А. А. Потехин был уже Почетным Академиком Академии Наук, которая 9 декабря 1901 г., в особом торжественном собрании Разряда Изящной Словесности, чествовала Потехина по случаю 50-летия его литературной деятельности.

[4]) Александр Семенович Панчин 1-й—артист Александринского театра.

ческие стихи его и эпиграммы на одного актера, имя которого разгадать теперь вряд ли возможно.

Аверкиев много писалъ об игре М. И. Писарева, которого высоко ценилъ, как артиста, исполнителя многих классических ролей,—между прочим и в пьесах самого Аверкіева: «Каширская старина», «Трогирскій воевода», «Король и поэтъ» и другие.

Еще въ 1872 г. Аверкиев писал о нем: «Писаревъ.... обнаружилъ задатки весьма крупнаго и серіознаго дарованія, при томъ дарованія сравнительно рѣдкаго: на сильныя драматическія роли. Или я жестоко ошибаюсь, или при внимательномъ изученіи, при правильномъ развитіи таланта, изъ г. Писарева образуется замѣчательный актеръ на трагическія роли. Въ манерѣ его игры, въ его жестахъ много изящнаго благородства». [1]).

Отзыв Аверкиева об исполнении Писаревым роли Городничего в «Ревизоре» («Новое Время» 1882 г., № 2440) приведен в статье о Писареве въ «Ежегодникѣ Имп. Театровъ», сезон 1905—1906 г., приложения, стр. 190. О самом Аверкиеве см. статью—некролог в том же издании, сезон 1904—1905 г., прилож., стр. 273—287.

I.

1-го октября 1880 г. Петербургъ.

Многоуважаемый Модестъ Ивановичъ,—поспѣшилъ въ Питеръ я, какъ оказалось, нѣсколько напрасно, ибо «Сидоркино дѣло» пойдетъ еще только въ началѣ Ноября [2]). А между тѣмъ, я надумалъ иное дѣло, которое сразу кажется несбыточнымъ, а межъ тѣмъ, чѣмъ чертъ ни шутитъ, пожалуй, и удастся. Пишу Вамъ, желая знать и Ваше мнѣніе, а равно на сколько могу расчитывать на Вашу помощь, и *подъ строжайшимъ секретомъ*.

Дѣло въ томъ, что Малый здѣшній театръ окончательно погибаетъ, сбавили цѣну съ 1100 до 800, въ Алекс. набавили съ 1200 до 1500, и Александринский благоденствуетъ, а въ Маломъ до 500 не могутъ дотянуть, какъ самъ Лукашевичъ [3]) сознавался мнѣ; въ дѣйствительности же часто 200 р. сбору не бываетъ. Далѣе, Лукашевичъ высказывалъ, что лично желалъ бы имѣть въ своемъ распоряженіи *одинъ* театръ, а то говоритъ трудно. Словомъ, Дирекція не знаетъ, что дѣлать съ Малымъ театромъ.

---

[1]) «Моск. Ведом.» 1872 г., № 175; см. перепечатку в брошюре М. В. Карнеева: М. И. Писаревъ, С.-Пб. 1893, стр. 25—27; там же другие отзывы Аверкиева об игре Писарева: 1879 г. (стр. 27—28), 1880 г. (стр. 29—30), 1882 г. (стр. 33—34), 1886 г. (стр. 37—38, 39—41).

[2]) Комедия Аверкиева «Сидоркино дело», после постановки в Малом театре в Москве в ноябре 1880 г. (см. статью П. Д. Боборыкина в «Русск. Ведом.» 1880 г. № 333), была напечатана во 2-м № «Русскаго Вестника» 1881 года.

[3]) Николай Алексеевич Лукашевич при Управляющем театрами бароне Кистере был заведующим хозяйственною частью Дирекции театров, перед тем—Хранитель картинной галлереи Эрмитажа.

Посему я и задумалъ, и даже словцо забросилъ, просить Дирекцію отдать мнѣ театръ: избѣгая словъ аренда и частный театръ. Условія же приблизительно слѣдующія.

1) М. Т. получаетъ самостоятельное управленіе, оставаясь Императорскимъ,

2) Имѣетъ *свой* репертуаръ; не ставитъ вновь піесъ, которыя ставятся въ Алекс[андринскіе] бенефисы.

3) Имѣетъ свой отдѣльный счетъ.

4) Старые піесы — общее достояніе, при чемъ мы ставим Писемскаго, Островскаго и другихъ изгойныхъ писателей.

5) На первое время, театру открывается кредитъ въ 30—40 т. на обзаведеніе, декораціи и прочее.

6) Труппа составляется *мною*: служащіе числятся на Императорской службѣ и жалованье зачисляется имъ въ пенсіи.

7) Изъ нынѣшней труппы беру тѣхъ, *кою найду нужнымъ* и разумѣется кого дадутъ еще. Таковые артисты не играютъ на другихъ импер. театрахъ.

Вопросъ: пойдете ли вы, разумѣется, съ Полиной Антиповной, когда она выздоровѣетъ? Далѣе,—есть ли возможность къ 1-му или 15-му Декабря или раньше, набрать труппу, ибо *сюжетовъ* намъ не уступятъ?

Отвѣтьте поскорѣе, а я, не отлагая, начну ощупывать почву подъ ногами.

Мнѣ кажется, что дѣло статочное, притомъ и для Барона [1]) не убыточное. Подумайте хорошенько. А что Бренко? [2]) Все Отельничаетъ?

Весь Вашъ

Д. Аверкіевъ.

1/X/80. СПб.

Адресъ: У Владимірской, въ Графскомъ переулкѣ, 7, кварт. № 9.

2.

18-го ноября 1880 г. [*Петербургъ*].

Графскій переулокъ, д. № 7, кв. 9.

Многоуважаемый Модестъ Ивановичъ, А. А. Бренко весьма много толковала со мною о постановкѣ «Сидоркина дѣла», лѣтомъ даже телегра-

---

[1]) Для барона Карла Карловича Кистера, тогдашнего Управляющего Императорскими театрами (1876—сент. 1881). О нем см. Воспоминания Пешкова в журнале «Бирюч» 1919 г., № 15 и след.

[2]) Анна Алексеевна Бренко (рожд. Челищева, по мужу Левенсон), драматическая писательница и артистка, директриса только что открытого в Москве «Пушкинского» частного театра (где играли Писарев и Стрепетова), перед тем артистка Московского Малого театра, а впоследствии основательница частной драматической школы в Петербурге. В 1902 г. праздновала 30-летний юбилей своей сценической деятельности.

фировала мнѣ. Теперь же, когда время ставить, молчитъ. Межъ тѣмъ, на нея надѣючись, я не заводилъ никакихъ переговоровъ съ Малымъ театромъ.

Будьте добры, спросите ее о дальнѣйшихъ намѣреніяхъ. Или у нея денегъ вовсе нѣтъ? А будущая недѣля у меня свободная, и я могъ бы пріѣхать, въ случаѣ надобности, въ Москву.

Мой поклонъ Полинѣ Антиповнѣ; жена Вамъ кланяется.

Готовый къ услугамъ

Д. Аверкіевъ.

18-го Ноября 1880.

Пѣснь Малаго театра

сочиненная артистомъ онаго М. П. Садовскимъ и по новѣйшимъ официальнымъ свѣденіямъ дополненная и исправленная.

Намъ отъ Кистера [1]) велѣно
Считать умнымъ Кавелина,
Отъ Перми до Бердичева
Славить честность Бѣгичева [2]).—

* * *

Мы жъ, во славу Гликеріи,
Творимъ пакости веліи,
А случится гдѣ трещинка,—
Конопатитъ Терещенко.

* * *

Артисту W., меня изображавшему.

Ты, говорятъ, былъ такъ хорошъ!
Твой пасквиль для меня такъ лестенъ!
Ты былъ бы на меня похожъ,
Когда бъ ты былъ хоть малость честенъ!

* * *

Ему же, похвала за интриганство.

Въ порывѣ искренняго чувства
Тебѣ я руку протянулъ:
Я думалъ воскресить артиста для искусства,—
И въ негодяя жизнь вдохнулъ.

[1]) См. в предыдущем письме.

[2]) Инспектор репертуара Московских театров, а потом Управляющий Московскими театрами камер-юнкер Владимир Петрович Бегичев (ум. 1891), драматург.

3.

22-го декабря 1880 г. [*Петербургъ*].

Милѣйшій Модестъ Ивановичъ,

Во первыхъ, усердно Вамъ кланяюсь, а затѣмъ извѣщаю, что тотчасъ по пріѣздѣ, благодаря Вамъ, ухватился за «Непогрѣшимыхъ» [1]). Третій актъ, страшившій меня своей долготою, нынѣ укороченъ весьма, и вообще я всю комедію перечелъ, дабы в ней лишнихъ словъ и порожнихъ ролей не было. Исправивъ экземпляръ, я Вамъ вышлю. А если попадется Вамъ раньше (Русскій Вѣстн., январь, 1879 года), то учтите. Роли, какъ будто и расходятся; авось дѣло и сладится.

На всякій случай (хотя собственно на всякій случай только ... у архирея), прилагаю проэктъ распредѣленія ролей:

Крутищевъ—Васильевъ 1.

Андрей—Писаревъ.

Быстряковъ—Чарскій.

Бушуевъ—Шумилинъ (?).

Похваткинъ—Бурлакъ.

Потапъ—

Варвара—Глама.

Наталья—Лопухина (подъ сомнѣніемъ).

Кстати о Гламѣ [2]). Кланяйтесь ей и скажите, что предсказаніе ея не исполнилось: я въ Питерѣ. А она чтобъ не гнѣвалась и прислала портретъ изъ «Сидорки». Я ее повѣшу вмѣстѣ съ другими моими актрисами, рядомъ съ Савиной.

Кстати о Сидоркѣ. Скажите Бурлаку [3]) чтобъ, если станетъ давать, то цѣнъ не сбавлялъ. Я увѣренъ что пойдетъ. И здѣсь въ началѣ верхи были не полны, и сборъ 1300, а вотъ за мое отсутствіе «Сидорка» далъ по 1500, то есть полный сборъ. И поберегите Бурлака, а онъ пусть не сердится, что я ругалъ его, какъ режиссера: вѣдь любя.

Кланяйтесь Полинѣ Антиповнѣ. Не забудьте о Волгородскомъ [4]). Жена вамъ усердно кланяется. И благодаритъ за память. Марья Ивановна Дундукова-Корсакова (Ильина) [5]), которая теперь у насъ, велитъ Вамъ

---

[1]) Комедия Аверкиева, в 4-х действиях; напечатана была в «Русском Вестнике» 1879 г., кн. 1.

[2]) Актриса «Пушкинского» театра А. Я. Глама-Мещерская.

[3]) В. Н. Андреев-Бурлак, актер и режиссер «Пушкинского» театра.

[4]) Владимир Васильевич Волгородский (род. 1839), врач.

[5]) Княгиня Марья Ивановна Дондукова-Корсакова (ум. 9 октября 1895 г.), рожд. Ильина, провинциальная артистка, первая жена бывшего кавалергардского офицера князя Михаила Александровича Дондукова-Корсакова, который в 1880 г. состоял секретарем при командире корпуса жандармов, а с 1881 г. служил в разных казачьих войсках и умер 31 января 1901 г. Они были в разводе.

ужасно (подлинное выраженіе) кланяться и сказать, чтобъ непремѣнно пріѣжжали играть въ Питеръ. А вы и пріѣжжайте, да и оставайтесь. Кстати: благословите,—завтра иду проситься на службу въ театръ.

Прощайте, цѣлую Васъ и жму руку.

Д. Аверкіевъ.

P. S. Жена велитъ непремѣнно [сходить] къ Волгородскому (Кисловка, д. Азанчевскаго); напишите, что она рекомендовала, и онъ пріѣдетъ. Онъ спасъ и ее, и Ѳедотову.

Весь Вашъ

Д. Аверкіевъ.

22/XII 80.

IV.

Письмо М. П. Садовского к Писареву.

Крестникъ, одинъ изъ ближайшихъ друзей и прекрасный истолкователь Островского, знаменитый артистъ Московскаго Малого Театра Михаилъ Прововичъ Садовскій (р. 12 ноября 1847, ум. 26 іюля 1910), унаслѣдовавшій свое призваніе отъ еще болѣе знаменитаго отца своего,—былъ человѣкъ въ высокой степени одаренный; актеръ «божіею милостью», прошедшій практическую школу театральнаго искусства въ основанномъ Островскимъ Артистическомъ кружкѣ [1]), человѣкъ съ хорошимъ образованіемъ, онъ обладалъ и несомнѣннымъ литературнымъ талантомъ, ярко выразившимся въ нѣсколькихъ бытовыхъ разсказахъ его—«Дикій человѣкъ» («Артистъ» 1889 г., № 5), «Высокое призваніе» (тамъ же, 1891 г., № 12—14), «Счастливецъ. Очеркъ изъ жизни Московскаго знакомства» («Русское Обозрѣніе» 1891 г., кн. 7), «Донъ-Кихотъ Московскаго захолустья» (сборн. «Починъ» на 1896 г., М. 1896), «Страница изъ жизни одного города» («Русскій Вѣстникъ» 1897 г., кн. 10) [1]) и др.,—а также въ «житейскихъ сценахъ» въ 3-хъ дѣйствіяхъ «Душа—потемки» («Театральная Библіотека» 1891 г., кн. 6), шедшихъ въ Московскомъ Маломъ театрѣ; ему же принадлежатъ прекрасные переводы «Севильскаго Цирульника» Бомарше, «Федры» Расина и «Эдипа-Царя»—Софокла. Литературные заслуги Садовскаго послужили поводомъ къ почетному избранію его, 22 сентября 1890 г., въ члены Общества Любителей Россійской Словесности при Московскомъ Университетѣ, въ которомъ онъ принималъ довольно дѣятельное участіе, выступая на многихъ засѣданіяхъ и литературныхъ вечерахъ съ чтеніемъ своихъ сочиненій и съ мастерскою передачею произведеній Гоголя, Грибоѣдова, Некрасова, Никитина, Островскаго и другихъ писателей [2]).

---

[1]) Объ этом Кружке см. статью П. А. Россиева в «Историч. Вестн.» 1912 г., №№ 5, 6 и 7.

[2]) Сборник его «Рассказов», в 2-х томиках, изданных редакцией журнала «Русскій Вестник», вышел в свет в Москве, в 1899 году.

Въ высокой степени благожелательный, скромный, добродушный человѣкъ, Садовскій по праву пользовался общимъ уваженіемъ и любовью. Пишущій эти строки счастливъ тѣмъ, что ему удалось неоднократно наслаждаться бесѣдою съ этимъ обаятельнымъ человѣкомъ и наблюдать его во время завтраковъ Садовскаго въ Московскомъ «Эрмитажѣ»: здѣсь артистъ, въ послѣдніе годы своей жизни, бывалъ ежедневно, собирая около своего столика кружокъ театральныхъ дѣятелей, писателей и поклонниковъ своего таланта, съ наслажденіемъ слушавшихъ всегда остроумную и живую бесѣду чуднаго старика.

Стихи Садовскаго, написанные «некрасовским» размѣромъ, вылившіеся отъ души въ письмѣ къ Писареву, какъ нельзя лучше обрисовываютъ нравственный обликъ ихъ симпатичнаго автора.

Модесту свѣтъ-Иванычу
Изъ города старинnаго,
Изъ матушки-Москвы,
Строчитъ сіе посланіе
(Не такъ чтобы мудреное,
За то отъ сердца чистаго) —
Садовскій Михаилъ.

Скажу тебѣ по правдѣ я:
На свѣтѣ жить тошнехонько,
Не радуетъ ничто;
А облегченье малое
Тогда лишь я почувствуешь,
Когда своей печалію
Подѣлишься съ другимъ.

Живу въ столичномъ городѣ;
Въ театрѣ Императорскомъ
На службѣ состою;
Играю роли всякія:
Любовниковъ и комиковъ,
Тоскливыхъ, занимательныхъ,
Повѣсъ и простаковъ.

Начальство благосклонное,
Плутами изобильное,
Ко мнѣ благоволитъ
И милости великія,
Щедроты очень многія,
И будущность покойную
Какъ будто мнѣ сулитъ.

Но ихъ благоволенія
Мнѣ точно также нравятся,
Какъ горькая полынь.
Всечастно [sic] вспоминается,
Какіе люди славные

[1]) См. «Словарь членов Общества любителей Российской словесности», М. 1911, стр. 245—246.

Съ талантами не нашими
Въ борьбѣ изнемогли.

Болитъ мое сердечушко,
На части рвется бѣдное,
Какъ вспомню про отца, [1])—
Что вынесъ этотъ мученикъ,
Святой и неподкупленный,
Самимъ Творцомъ отмѣченный
Актеръ и человѣкъ?

А мало ли сломилося,
А сколько затерялося
Талантовъ на Руси?
Молить лишь Бога надобно,
Что бъ образъ человѣческій,
Что бъ честь свою природную
Совсѣмъ не потерять.

Не только въ театральщинѣ,
Которая проклятіемъ
Давно заклеймена, —
Вездѣ такъ много гадкаго,
Худого, непривѣтнаго,
Тупого, подневольнаго,—
Что Божій свѣтъ не милъ!

Неволи злой, неправедной,
Постылой и позорнѣйшей
На всемъ лежитъ печать.
А разумъ все тревожится,
Стучитъ въ груди ретивое...
Восхода новой зорюшки
Ужли намъ не видать?...

Какъ правды вѣрный труженникъ,
Какъ мой единомышленникъ,
Какъ зла заклятый врагъ, —
Ты все поймешь, Модестушко,
Душой своей откликнешься
И всѣ мои страданія
Участьемъ подаришь.

Прости, мой другъ единственный,
Прости, душа правдивая,
Прости, мой старшій братъ,
Что я моимъ посланіемъ,
Нескладнымъ и докучливымъ,
Души твоей спокойствіе,
Быть можетъ, отравилъ.

---

[1]) Пров Михайлович Садовский, знаменитый артист Малого театра; умер 16 июля 1872 г.

И съ какой стати, съ чего вдругъ у меня изліянія души явились въ видѣ стихотворенія? Что это за новости? Кажется, я глупо сдѣлалъ, что вдругъ заговорилъ *языкомъ боговъ;* но только одно меня избавляетъ отъ удовольствія покраснѣть за свои глупости,—это то, что все написанное дѣйствительно чувствовалось, и я ничего не выдумывалъ. Прости, дружище, что я тебя награждаю моими пустяками, тебѣ, можетъ быть, вовсе не до нихъ. При семъ удобномъ случаѣ могу тебѣ напомнить о томъ, что ты мнѣ обѣщалъ написать письмо и даже обширное. Твое послѣднее посланіе столь кратко, что напоминаетъ мнѣ письма Островскаго ко мнѣ изъ деревни: «Всѣ мы здоровы, Маша вамъ кланяется». Сей писатель уже три недѣли, какъ въ Москвѣ, и просилъ меня передать тебѣ его поклонъ. Въ домѣ у него стало нѣсколько поспокойнѣе, потому что одинъ экземпляръ изъ его потомства (ля-шезъ) [1] упрятанъ въ гимназію, гдѣ всечастно [sic] проливаетъ слезы, по той законной причинѣ, что онъ *нѣжный*. Глупая головушка—Марья [2]—все также надъ нимъ властвуетъ и все считаетъ доходы отъ піесъ. Мои всѣ въ исправности и шлютъ тебѣ свои милости. Напиши же, пожалуйста.

Твой М. Садовскій.

P.S. Изображенное на семъ стихотвореніе истреби, какъ недостойный памятникъ моей неумѣлости.

Сообщ. *Б. Модзалевскій.*

8 окт. 1919.

---

[1] О сыновьях Островского см. выше.

[2] Жена Островского—Марья Васильевна.

А. В. Сухово-Кобылин.

Статья *С. А. Переселенкова.*

I.

«Толпу» часто обвиняли в том, что она никогда не умела ценить настоящие таланты. Даже гении—и те в редких случаях заслуживали со стороны ее должное внимание в то время, когда явные бездарности, но близкие ей по духу, почти всегда пользовались успехом и любовью. Такие обвинения имеют за собой известную долю истины. И в окружающей нас обстановке и в историческом прошлом при желании не трудно отыскать целый ряд подходящих примеров.

Тем удивительнее, что та же «толпа» проявляла временами глубокое понимание в оценке талантов, и именно в такие моменты, когда патентованные ценители и судьи высказывались явно ошибочно или медлили и колебались высказать справедливое мнение.

Так было у нас с комедией «Горе от ума», которую впервые оценила «грамотная масса», сразу почувствовав ее художественные достоинства, между тем как критики долгое время «не трогали» ее «с однажды занятого ею места, как будто затрудняясь, куда ее поместить» [1]).

Так было и с лучшим произведением Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского». Попав с большими затруднениями на сцену и принятая критикой несколько сдержанно и сухо, эта комедия с первого же представления в Москве (26 ноября 1855 года) завоевала себе огромный и прочный успех в публике и признана была одним из выдающихся произведений нашей изящной словесности. В Петербурге, в императорских театрах, она в течение 25 лет выдержала сто представлений — более, чем лучшие произведения Островского и немного менее, чем «Горе от ума» (105 представлений) [2]). Мало того, целый ряд наиболее метких выражений из нее тогда же вошел в разговорный наш язык в качестве «крылатых» слов и поговорок, а имена Кречинского и Расплюева сделались нарицательными именами. Не потеряла «Свадьба Кречинского» интереса и значения и до нашего времени.

Когда речь заходит о «Свадьбе Кречинского» и ее авторе, невольно приходит на память «Горе от ума» и по другому поводу. «В биографии

и литературной деятельности Грибоедова много неясных, неразрешенных и даже, кажется, неразрешимых вопросов. Судьба подшутила над исследователями Грибоедова, и на самые основные или элементарные вопросы они вынуждены отзываться незнанием» [3]).

Для биографии и выяснения духовного облика Сухово-Кобылина сделано до сих пор тоже очень мало, за отсутствием необходимых для того материалов. Сам он стоял большую часть всегда вдалеке от литературных кружков, а с пятидесятых годов предпочитал сторониться от людей вообще, и любил подолгу проживать за границей. Философские труды его, которым он посвятил наиболее зрелые годы своей жизни, сгорели во время пожара в родовом имении его Кобылинке. Писем его в печати почти не появлялось, из дневника напечатаны только небольшие отрывки.

А между тем, справедливо говорит П. И. Бартенев [4]), «для истории русской общественности, для всеобщей психологии нужна подробная биография А. В. Сухово-Кобылина. Был он человек необыкновенный, и самый внешний вид его, если судить по портретам, из ряду вон. Подобно многим русским людям, он в произведениях пера своего выразил лишь малейшую часть своих дарований». По мнению Л. Я. Гуревич, с которой на этот раз тоже нельзя не согласиться, «личность Сухово-Кобылина и биография его не только не лишены интереса, но представляют собой как бы художественное произведение, созданное самою жизнью и крайне характерное для той эпохи, которой принадлежит его молодость» [5]).

Взгляды на литературно-художественную деятельность Сухово-Кобылина, которая ограничилась только лишь созданием трех пьес, очень разноречивы.

Когда в 1869 году вышла книга «Картины прошедшего», заключавшая в себе эти пьесы, современная журналистика отнеслась к ней сурово и небеспристрастно, к чему, впрочем, отчасти повод подал сам автор книги: к двум из напечатанных пьес предпосланы были им предисловие и послесловие, написанные тем своеобразным и характерным для философствующих людей сороковых годов языком, над которым в свое время так ядовито иронизировал Герцен и который на последующие поколения произвел впечатление странного жаргона, близко граничащего с безграмотностью. В одном из таких предисловий, между прочим, высказано было относительно литературной критики несколько мыслей настолько бестактных, что отнестись к ним спокойно вряд ли было возможно [6]).

К тому же надо прибавить, что книга «Картины прошедшего» была напечатана в типографии Катков и К°.

В результате вынесен был о ней чрезвычайно суровый приговор двумя тогдашними передовыми журналами: «Отечественные Записки» и «Дело».

«В основании всех трех произведений г. Сухово-Кобылина, писал рецензент первого из них, лежит анекдот. Никто, конечно, не имеет права сомневаться в достоверности описываемых в них случаев, но, говоря по

правде, читателю и нет надобности сомневаться в этом. Для него не столько важна достоверность описываемого, сколько его вероятие, т. е. не одна фактическая правда, засвидетельствованная сведущими и бывшими при происшествии людьми, а правда общечеловеческая, естественным образом вытекающая из всей постановки происшествия и характеров действующих в нем лиц. Опыты магии, показываемые различными престидигитаторами, несомненны, но для драмы они представляют материал недостаточный. Подобно тому, и из анекдота, если его содержание не введено в рамки общечеловеческого, если оно является только отрывком из жизни человека, не имеющим ни начала, ни конца, можно сделать только анекдот, а никак не драму». Успех «Свадьбы Кречинского» рецензент объяснял быстротой действия в этой комедии и оригинальностью типов Расплюева и Щебнева [7]).

Отзыв о книге «Картины прошедшего» в журнале «Дело» был еще суровее. «Печальная участь, говорилось там, постигает тех писателей, которые *ради шутки* желают побаловаться литературой и являются в ней, как дилетанты, с своим первым скороспелым произведением, которое на первый раз имеет некоторый успех в публике. Этот случайный успех *писателя ради шутки* очень часто ставит его в ложное положение; без таланта и призвания он принимается писать уже не *для шутки*, а *для славы*. Не одаренный творческою силой, он начинает подражать самому себе, т. е. своему первому произведению, и из законченной повести или комедии выжимает новый сок, продолжает их без всякой причины и в конце концов доказывает свою полнейшую несостоятельность: шутка оканчивается безобразием или невозможной нелепостью. К разряду таких случайных, непризнанных авторов принадлежит, по нашему мнению, автор книги «Картины прошедшего» [8]).

Менее популярный, чем «Отечественные Записки» и «Дело», журнал «Всемирный труд» отнесся к «Картинкам прошедшего» гораздо мягче, но менее определенно. Зато он обвинял Сухово-Кобылина в слишком пристрастном отношении к чиновничеству и в излишней идеализации уклада помещичьей жизни [9]).

Резко расходится с только что приведенными отзыв «Вестника Европы». Критик этого журнала относительно литературной деятельности Сухово-Кобылина высказался таким образом: «При благоприятных условиях нашего театра» он «мог бы подарить несколько пьес, которые не отличались бы силою художественного дарования, но были бы очень сценичны, умны и дали бы прекрасный материал для даровитых артистов. Талант не глубокий, но живой и наблюдательный, способный к ловкой компоновке, к умным, хотя и внешним эффектам, автор «Свадьбы Кречинского» мог бы играть далеко не последнюю роль и не на такой бедной драматической сцене, как наша» [10]).

В более позднее время, по поводу литературной деятельности Сухово-Кобылина высказались С. А. Венгеров, Л. Я. Гуревич и А. В. Амфитеа-

тров. С. А. Венгеров причисляет Сухово-Кобылина «к тому немногочисленному разряду писателей, которых можно назвать *авторами одного произведения*. «Эти писатели сразу развертывают все свое дарование, дают произведение, которое обеспечивает им имя в истории литературы, и потом либо совершенно замолкают, либо пишут вещи, не идущие ни в какое сравнение с первым проявлением их таланта» [11]).

Л. Я. Гуревич не признает у Сухово-Кобылина «значительного и оригинального таланта», а только лишь «талантливость, даровитость, природные данные, из которых, при известных внутренних и внешних препятствиях, так и не вырос настоящий талант». В пьесах Сухово-Кобылина говорит она, чувствуется «какое-то неуловимое влияние Гоголя, его юмористический напев, его приемы» [12]).

По мнению А. В. Амфитеатрова, Сухово-Кобылин обладал огромным талантом. Его комедия «Смерть Тарелкина» резче и язвительнее всего, что до сих пор произвела русская драматургия. Близкий к Гоголю свойством таланта, в задачах творчества этот писатель теснее примыкал к Салтыкову-Щедрину [13]).

Не претендуя на более или менее полный и законченный очерк жизни и литературной деятельности Сухово-Кобылина, мы попытаемся разобраться как в разнообразных мнениях об его творчестве, так и в немногочисленных данных для выяснения его личности, разбросанных по преимуществу по разным газетам и журналам, и тем облегчить работу будущему исследователю, которому, надо надеяться, придется работать при более благоприятных условиях.

II.

Сохранившиеся до нас сведения о жизни Сухово-Кобылина в детстве, в период юности и в годы среднего возраста чрезвычайно скудны и отрывочны. Отец его, заслуженный генерал Василий Александрович, принадлежал к старинному дворянскому роду, ведущему свое начало от времени, предшествующего Ивану Грозному. Род этот находился между прочим в родстве с родом Яковлевых, к которому по отцу принадлежал Герцен, и с родом Огаревых. Мать—Мария Ивановна была урожденная Шепелева. Кроме Александра, Сухово-Кобылины имели еще троих детей: одного сына и двух дочерей, из которых старшая—Елизавета, вышедшая замуж за графа Салиаса, сделалась впоследствии писательницей, известной под именем Евгении Тур.

Будущий драматург родился 17 сентября 1817 года в Москве, где постоянно проживали его родители. Были они довольно зажиточны и вели открытый образ жизни. В доме, видимо, первенствовала хозяйка, умная и образованная женщина, но полная дворянской спеси и сословных предрассудков [14]), что однако не помешало семье Сухово-Кобылиных сделаться в 20—30-х годах прошлого столетия одним из культурных центров старой нашей столицы. Здесь желанными гостями являлись профессора Московского

университета, и господствовали интересы литературы и просвещения [15]). Воспитание детей поставлено было у Сухово-Кобылиных, как видно, блестяще. По крайней мере известно, что Елизавету Васильевну обучали и воспитывали такие в свое время выдающиеся лица, как Морошкин, Раич и Надеждин.

В 1838 году Александр Васильевич окончил, одновременно с Буслаевым, Ю. Самариным, Строевым и Катковым, курс Московского университета по второму отделению философского факультета, при чем за сочинение награжден был золотою медалью [16]). Будучи студентом, он, как большинство из наиболее чутких его современников, увлекался немецкою философией, для усовершенствования в которой после университета отправился за границу, где ему пришлось много путешествовать.

Во время пребывания своего в университете одно время он находился в приятельских отношениях с К. С. Аксаковым, но в конце концов с ним разошелся.

Очевидно, что цельная, последовательная во всем и строго принципиальная личность одного из наиболее ярких представителей славянофильства не могла прочно сойтись с натурой. не равнодушной к внешним благам жизни и страдающей той раздвоенностью, какая в той или другой степени являлась характерной чертой почти всех людей 30—40-х годов. Увлечения философией и широкое образование уживались в Сухово-Кобылине в молодости с дворянской спесью и сословными предразсудками. В истории романа его сестры с Надеждиным он держит сторону матери, опасаясь скомпрометировать честь своей фамилии мезальянсом, и ведет себя не всегда безупречно и корректно [17]). Европеизм его не мешал ему не только мириться с крепостничеством, но и собственноручно наказывать крестьян [18]).

И не одни только «высшие сферы» привлекали его к себе, но и светские развлечения в роде модного в то время среди нашей аристократии лошадиного спорта, в котором он проявил большой успех [19]).

Собственно говоря, ни о внутренних переживаниях Сухово-Кобылина вообще, ни о литературных вкусах и симпатиях его за указанное время мы никаких прямых сведений не имеем. Известно только, что из русских писателей он «упивался» Гоголем, которого лично знал и в котором более всего, по его словам, ценил «веселость». «Я ужасно люблю веселых людей» признавался он одному своему знакомому: «для писателя необходимо быть не только остроумным, но и занимательным». Гоголь, как нельзя лучше, удовлетворял в этот отношении. В нем и «была неотразимая сила юмора». Он был великий комик: «Равных ему я не встречал нигде, за исключением разве одного французского актера Буффа, которого я частенько видел в своей молодости в парижских театрах» [20]).

Однако, повидимому, в Гоголе не один смех, как увидим ниже, был родственным и близким нашему писателю, но в известной степени и горечь, которую возбуждали в душе великого юмориста пошлые стороны окружающей его действительности.

В средине пятидесятых годов Сухово-Кобылин задумал первую свою комедию. Пытался ли он что-либо писать до того времени, нам ничего неизвестно. Литературная работа начата была «шутки ради», но, видимо, впоследствии увлекла и серьезно заинтересовала его. Есть основание думать, что первоначальная редакция «Свадьбы Кречинского» была составлена за границей; окончательную же отделку пьеса получила тогда, когда автор ее находился в заключении, в тульской тюрьме [21]). Явилась она результатом наблюдения автора над современной русской жизнью. «Среди старожилов города», сообщала в 1900 году газета «Северный край», до настоящего времени сохранились сведения о подробностях той семейной эпопеи, которая дала мысль А. В. Сухово-Кобылину нарисовать типическую фигуру Кречинского и его шулерскую проделку с солитером Лидочки Муромской. Многие из характерных черт комедии взяты из Ярославской жизни, близко известной автору — местному землевладельцу» [22]). Даже фамилия Кречинский напоминает Крысинского, главного героя указанной эпопеи.

Из другого источника нам известно, что Крысинский долгое время жил в Ярославле, где с ним встречался и Сухово-Кобылин в семье местного помещика Ильина, давшей ему материал для создания Муромского и Атуевой; прототипом же Расплюева послужил некий певчий Ярославского архиерейского хора Евсей Крылов, состоящий при Крысинском во время его пребывания в Ярославле, биллиардный игрок и шулер, покончивший весьма печально свою жизнь в начале шестидесятых годов в Ярославле, после одной шулерской проделки с актерами местного театра на биллиарде в гостинице «Столбы» [23]).

Постановка на сцене «Свадьбы Кречинского» доставила Сухово-Кобылину не мало забот и неприятностей. Когда комедия зимой 1855 года предложена была для бенефиса А. М. Максимову, тот наотрез от нее отказался: «Грязная пьеса», мотивировал он свой отказ: «выведены какие-то каторжники, на которых нельзя смотреть без отвращения, и я вовсе не желаю быть ошиканным». С такою оценкой согласился и А. Е. Мартынов. Один только Ф. А. Бурдин остался при особом мнении, предсказывая пьесе большой успех [24]).

Скептически отнеслись вначале к «Свадьбе Кречинского» и московские театральные знаменитости. Тем не менее решили в конце концов поставить ее в бенефис Шумского. Сделано это было, вероятно, под давлением общественного мнения, так как незадолго перед тем она читалась в различных кружках и возбудила много толков, которые в целом клонились в ее пользу [25]). Такие толки проникли даже в печать. «Недавно», писал некто П. в «Московских Ведомостях», «мы имели удовольствие слушать чтение одной комедии, написанной г. Сухово-Кобылиным, и были приятно поражены ее достоинствами... Поздравляем нашу литературу с замечательным приобретением: характеры в комедии очерчены ярко и рельефно, интрига весьма занимательна, хотя автор нисколько не думал прибегать

для поддержания интереса к тем дюжинным внешним эффектам, которых можно встретить так много в любой французской пьесе,—напротив, все действие вытекает у него из самого характера действующих лиц просто и естественно; если прибавить к тому неподдельный, живой юмор, присутствие которого обнаруживается на каждом шагу неудержимым хохотом слушателей, то нельзя не согласиться, что трудно было ожидать столь зрелого и обдуманного произведения от автора, в первый раз решившегося попробовать свои силы на литературном поприще» [26]).

В Москве «Свадьба Кречинского» имела колоссальный успех. Билеты на представление ее брались с бою, и в театр, в те дни, когда она шла, попасть было очень трудно. По этому поводу сохранился следующий характерный анекдот. В конце водевиля «Подставной жених», который шел как-то на московской сцене, знаменитый комик буфф В. И. Живокини, игравший отца, по ходу пьесы, должен был пригласить зрителей на свадьбу своей дочери. «Иди, иди, проси к себе на бракосочетание!» приказывал он дочери. Та конфузливо молчала. «Ну, я за тебя попрошу», обратился Живокини к публике»: моя дочь выходит замуж, через неделю состоится ее свадьба. Удостойте чести молодых—пожалуйте на свадьбу... Что-с? Вы молчите? Вам не угодно?... Вот на твоей-то свадьбе и побывать не хотят, а на «Свадьбу Кречинского», посмотри-ка, так и лезут, места не хватает»!

Не без затруднений поставленная весной 1856 года на петербургской казенной сцене, комедия Сухово-Кобылина была встречена там с необыкновенным восторгом. Не меньшим восторгом приветствовала повсеместно ее и провинция [27]).

Способствовали успеху комедии главным образом, конечно, ее художественные достоинства, но важное значение имело также и то, что она давала возможность тогдашним драматическим талантам проявить лучшие стороны своего дарования. Особенно в этом отношении благодарны были роли Кречинского и Расплюева.

Из двух знаменитостей, на долю которых пришлось в первый раз играть Кречинского: Самойлова—на петербургской сцене и Шумского—на московской, наиболее совершенным оказался Самойлов [28]).

По словам современного театрального рецензента, «он удивительно воспользовался всеми данными автора, всеми полусловами, всеми намеками его, чтобы воспроизвести перед зрителем лицо живое, типическое, прямо выхваченное из действительности». Казалось, что роль Кречинского как будто создана была для талантливого артиста, она дала возможность ему вполне развить его блестящие сценические дарования. Самойлов изображал смелого и ловкого шулера, искусно прикрывавшегося светскими манерами, сквозь которые невольно прорывался порой дурной тон. В этом отношении он выгодно отличался от Шумского, элегантность которого была слишком неподдельна и высока для Кречинских [29]). Говорил Самойлов с польским акцентом, исходя, очевидно, из того, что фамилия на *ский* не русского происхождения. Последнее у одних вызывало недо-

умение, другими же ставилось в заслугу артисту. Некоторым даже казалось, что без акцента Кречинского нельзя было бы и вообразить.

Все сцены,—говорилось в рецензии, на которую мы только что ссылались,—ведены были Самойловым в совершенстве; «на сцене в третьем действии, когда Муромский, после убеждения Нелькина, начинает подозревать Кречинского в покраже булавки и отдаче ее под залог, и когда Кречинский, к изумлению и ужасу Нелькина, вынимает эту булавку из своего бюро и отдает ее Муромскому,—эта сцена была торжеством таланта Самойлова. Он выразил превосходно то оскорбленное чувство достоинства, тот *юмор*, который необходимо было во всей силе проявить Кречинскому в эту решительную для него минуту. Страшная бледность на взволнованном лице, гордый взгляд, смешанный с презрением, с иронией, с негодованием, поза героя, повелительный жест, звук голоса, с которым г. Самойлов произнес, и выражение, которое он придал этим словам, обращенным к Нелькину: «Сатисфакция... Какая? В чем? В чем? я вас спрашиваю? Вы хотите драться... Ха, ха, ха, ха... Я же дам вам в руки пистолет и в меня же будете целить... Впрочем с одним условием извольте: что на всякий ваш выстрел я плюну вам в глаза. Вот мои кондиции. Коли хотите, хоть завтра: а нынче... гей! Кто тут?»—все это было верхом совершенства и произвело на зрителей громадное впечатление [30]).

Сам автор комедии был в восторге от игры Самойлова [31]), но зато его совершенно не могло удовлетворить исполнение роли Расплюева ни на московской, ни на петербургской сцене. В Петербурге—Бурдин понял эту роль чисто внешним образом и представил Расплюева грубым и глупым шутом, а сменивший его Мартынов «не создал живого лица, но явился просто Мартыновым».

В Москве—Садовский сыграл свою роль высоко-талантливо и образцово, он как-то особенно удачно сумел отметить сохранившиеся в Расплюеве простодушие и наивность, «как-то особенно счастливо умел подобрать человеческие ноты для выражения» их. Но всё же Расплюев вышел у него совсем не таким, каким он создан был в воображении автора и каким изображен в пьесе. Покойный Далматов, беседуя по этому поводу как-то с П. П. Гнедичем [32]), справедливо заметил, что совершенно неестественно, чтобы в своем роде умному и во всяком случае ловкому Кречинскому пришло в голову посылать к невесте с букетом и приглашать на интимный вечер «бывшего человека», каким обыкновенно изображают, с легкой руки Садовского, Расплюева на сцене. Как свидетельствует тот же Гнедич со слов гр. Салиаса, Сухово-Кобылин, увидав Садовского на сцене во время первого представления комедии, пришел в сильное негодование и даже заболел от огорчения. «Он играл хама-пропоицу, а не прогоревшего помещика. Он мне всю пьесу испортил...», жаловался он Салиасу. Только впоследствии, когда лично убедился в огромном успехе Садовского и в том, что успех пьесы в значительной степени исходит от его игры, он махнул рукой и сказал: «Ну, что же, по Сеньке и шапка!

Дай им подлинного Расплюева—его бы не поняли. Этот дешевле, безобразнее, а потому более понятен».

Из исполнителей других ролей в комедии с необыкновенной яркостью выделился в Москве Щепкин, художественно изобразивший Муромского. Особенно удалась ему 3-ья сцена III-го акта, где он ведет разговор с Расплюевым, которому поручено было занимать гостя. «Тут не знаешь,—говорилось в одной из современных рецензий [33]),—чем больше любоваться: неизменным ли простодушием старика, соединенным с некоторою туповатостью, не позволяющей ему распознать обман в глаза, или так верно схваченной наглостью его собеседника, который еще обязан своему невежеству тем, что ни в каком случае не чувствует или по крайней мере не даст заметить своего замешательства» [34]).

III.

Современная периодическая пресса отозвалась о «Свадьбе Кречинского» в общем довольно сдержанно и несколько холодно, а в некоторых отношениях даже прямо отрицательно.

Особенно резко встретил комедию Сухово-Кобылина «Пантеон», где успех ее объяснялся исключительно только артистическим исполнением ролей Кречинского и Расплюева. В самой же пьесе отмечалось одно лишь ее достоинство: «она хорошо написана, т. е. все говорят» в ней «языком своего общества и общества такого, где грязный шулер иногда выражается очень нечистоплотно». Но умный и естественный разговор,—говорилось далее в театральном отчете «Пантеона, не составляет еще комедии. Нисколько не занимателен также и самый сюжет. «Что нам за дело до двух шулеров, которых мы не желали бы нигде видеть в обществе и в существовании которых нам приятно сомневаться. Какой интерес возбуждает дурак-отец, жертвующий своею дочерью за подаренного быка, или провинциалка, восхищающаяся parbleu. Да и естествен ли весь ход и развязка пьесы? Весь фокус-покус с булавкой едва ли сбыточен» [35]).

С таким отзывом в «Пантеоне» несколько сходен был также в одном отношении и отзыв «Отечественных Записок». Содержание комедии,—говорилось там, «анекдотическое, и вся она отзывается французским влиянием, отчего частью и теряет свое серьезное значение; главное лицо ее—Кречинский, как это можно заключить из двух-трех слов, какого-то темного происхождения: пройдоха, втершийся в знать путем мошенничества—какие избитые темы! При том же это лицо не типичное. Если подобные случаи и лица встречаются в хороших обществах, то так редко, что на них можно смотреть решительно, как на исключения». На ряду с указанными недостатками в «Отечественных Записках» отмечались также в комедии Сухово-Кобылина и ее достоинства, «обличающие в авторе большой драматический талант»: искусно очерченные в ней характеры, несколько интересных сцен и проявленье ума и уменья вести интригу [36]).

Критик «Русского Вестника», не причисляя «Свадьбу Кречинского» к художественным произведениям, видел в ней «умно слаженную пьесу для занимательного и успешного сценического представления». Мы и теперь еще не можем хорошо понять,—говорил он,—как можно было, начиная писать для сцены, показать столько ее знания в первой же написанной пьесе, как можно было особенно не запутаться в довольно сложной интриге и заключить все вытекающие из нее положения не более, как в три акта. Умною мы называем пьесу потому, что везде просвечивает личное намерение и часто сказывается или в метких словах или в удачно подобранных намеках. Автор иногда очень искусно пользуется своими лицами, чтобы, проводя через их язык некоторые пошлости, еще более уронить их в общем мнении. В пьесе чувствуется не только ловкая французская выкройка, но нередко и французский склад ума, метко попадающего, хотя бы лишь отдельными фразами, в некоторые ошибки и смешные увлечения современного общества. В «Свадьбе Кречинского» есть много таких фраз, метких и ловких. Многие из них даже прямо выхвачены из жизни и неминуемо производят свое действие». При всем этом комедия Сухово-Кобылина «гораздо дальше от жизни, от нашей действительности, чем все произведения наших драматических писателей. Она не предполагает никакого особенного быта, резко отделенного от других своими обычаями, понятиями и самою постановкою, и не вводит почти никаких новых типов. Она интересует больше интригою и иногда положениями, нежели характерами, и вообще держится больше на общей почве французской комедии, чем на особенностях нашего быта. Герой ее—лицо далеко не новое на сцене». Второе из главных действующих лиц в комедии—Расплюев «искусно задуман и удачно выполнен», оригинален, но можно «усомниться в его истинности» [37]).

В общих чертах в таком же роде дан был отзыв о «Свадьбе Кречинского» и в специальном органе «Музыкальный и театральный Вестник».

Комедию Сухово-Кобылина, писал в указанном журнале театральный рецензент П. Шпилевский,—«нельзя назвать высоко-художественным произведением: в ней нет идеи; содержание ее относится не совсем к действительному русскому быту, оно заимствовано из общего всем народам сценического запаса; вся комедия построена на особого рода сложной интриге; в ней нет новых типов; характер Лидочки слабо очерчен. В комедии замечается недостаток женщин; отсутствие женского участия в жизни героя как-то делает пустою всю деятельность такого человека, как Кречинский, а ведь такой человек не может обойтись без сильного влияния женщин. Оттого, жизнь его, как игрока, слишком уже неприятна для зрителя». В некоторых местах комедии проскальзывают неестественности и несообразности, но ни те, ни другие «не дают права унижать комедию. Увлеченный быстрым и оживленным ходом действия, зритель или вовсе не имеет времени замечать эти несообразности или,

замечая, извиняет их автору ради того, что они часто сообщают сценическому действию быстроту и живость. Легкость языка и уменье пользоваться лицами и событиями—возвышают комедию на степень очень занимательной пьесы». Мы видим в ней «умно-сложенную пьесу для занимательного и успешного сценического представления. Автор показал много знания в первом своем сценическом опыте; достоинство его знания состоит в том, что он не запутался в довольно сложной интриге и всю эту сложность сумел вдвинуть в три действия. В пьесе много очень дельных метких и ловких фраз, в которых проглядывает умное намерение казнить дурную сторону человека, казнить едко, но без громких, пустых фраз. Многие фразы как бы выхвачены из жизни и производят надлежащее действие. Вообще, «Свадьбу Кречинского» можно смело назвать искусно задуманным и счастливо выполненным сценическим представлением».

«Библиотека для чтения» [38]) и «Современник» [39]) дали о «Свадьбе Кречинского», как художественном произведении, более благоприятный отзыв, хотя высказались об этом крайне осторожно и сдержанно.

Теплее всего встретили появление на сцене новой пьесы «Московские Ведомости». «Публика, говорилось там, не могла остаться равнодушной к комедии Сухово-Кобылина, которая ведена логически, последовательно, в которой положения действующих лиц естественны, характеры выдержаны, словом, к пьесе, вполне заслуживающей название серьезного, обдуманного произведения. Если присоединить к этому внешнюю отделку пьесы, обличающую в авторе сценический талант и чувство меры, столь необходимых в драме, то успех комедии становится вполне понятным». При всем этом она написана прекрасным, классическим языком. Конечно, не все страницы этой комедии одинаково хороши, но в ней нет ни одного крупного недостатка, который бросался бы в глаза понимающим дело зрителям. Каждая сцена вполне обдумана и закончена» [40]).

В приведенных отзывах о комедии Сухово-Кобылина не мало сказано не только несправедливого, но и справедливого; однако, нельзя найти в них одного ответа на вопрос, где кроется главнейшая причина, вследствие которой комедия имела такой необычайный успех в публике.

Без сомнения, причина эта лежала не в одних художественных достоинствах или сценичности пьесы, но и в том, что в ней изображена живая русская действительность — и именно один из типичных эпизодов этой действительности.

Как же взглянул на последнюю Сухово-Кобылин?

Он не проявил себя односторонним, и не все лица в его комедии отрицательные. Муромский, дочь его Лидочка и Нелькин, до некоторой степени внушают к себе симпатию и уважение, но они в высшей степени ограничены и духовно бессильны. Автора упрекали, что героиня его комедии, какой она изображена там, и Нелькин — безличны, но виноват ли он в том, что такими безличными создала их сама жизнь?.. Лидочка одна из многочисленных жертв тогдашнего модного воспитания, обусло-

вленного господствовавшим в полуобразованной помещичьей среде легкомысленным взглядом на призвание женщины.

Нелькин—третьестепенный, так сказать, вырождающийся представитель лишних людей 30—40 годов. На словах

«Любит он сильно, сильней ненавидит,
А доведись—комара не обидит!»

Действующим, в настоящем смысле этого слова, в пьесе лицом является Кречинский, если и не орел, как его аттестовал Расплюев, то во всяком случае человек незаурядной активности и даже не лишенный способности к творчеству. Он, как справедливо говорил о нем критик «Современника» [41]), «отчаянный пройдоха, льстивый, вкрадчивый, смелый, не останавливающийся ни перед какою подлостью для достижения богатства. Какие пути приводят его к этому: шулерство, воровство или женитьба, ему все равно,—ему нужны деньги, богатство, блеск, значение. Он картежник не по страсти, шулер не по увлечению; он не принадлежит к неисправимым игрокам, которые никогда не останавливаются, которые любят карты для карт; через руки которых проходят миллионы и которые все-таки кончают тем, что делаются нищими. Для Кречинского шулерство—средство жизни. Но ему необходим большой куш, во что бы то ни стало. Приобретя такой куш, он, разумеется, не остановится, рискнет и, если этот куш принесет ему миллионы, если рука не изменит ему, он не проиграет их и не останется нищим, в том можно быть уверенным заранее, люди с таким характером, или приобретают большое значение в свете, или идут в Сибирь, если *сорвалось*».

В рассуждениях этих все верно, за исключением только возможности герою, в духе Кречинского, угодить в Сибирь. В нашем обывательском обществе прошлого всегда царило и торжествовало мещанство с оттенком чичиковщины.

Страдали и даже погибали обыкновенно не Кречинские, а те, у кого являлось желание осмыслить и очеловечить свою жизнь.

Припомним хотя бы лучших представителей нашей литературы той эпохи, которую так метко назвал Пушкин «жестоким веком». Кто из них не задыхался в окружающей их обстановке; не изнемогал ранее, чем следовало; не сходил преждевременно в могилу—и не потому только, что они обыкновенно подвергались преследованию со стороны властей, но и потому, что сплошь и рядом ничего не встречали, кроме недоброжелательства к лучшим своим стремлениям у большинства современников и даже иногда в собственных семьях? Об этом свидетельствуют те горькие жалобы и крики отчаяния, которые время от времени вырывались у них в наиболее тяжелые моменты их жизни. «Кто нас уважает, певцов, истинно вдохновенных, в том краю, где достоинство ценится в прямом содержании к числу орденов и крепостных рабов»? сказал в 1826 году Грибоедов. Если не самые эти слова, то смысл их смело мог бы быть ис-

вторен не раз по отношению к нашему обществу на протяжении многих лет с заменой выражения: «певцов, истинно вдохновенных» другим: «людей, выше всего ставящих в жизни правду, честь и совесть».

Зато Кречинские всегда в нашей жизни пользовались большим успехом, их «деловитость» ставилась в пример «оторванным от жизни мечтателям», их ошибки снисходительно прощались и быстро предавались забвению.

Критик, на которого мы уже раз, выше, ссылались, с своей точки зрения был прав, задавая вопрос, не была ли бы «Свадьба Кречинского» оригинальнее и не имела ли бы она более сильного значения, если бы автор не допустил своего героя *сорваться*, а окончил комедию благополучным браком, если бы Кречинский остался прав, а Нелькин виноват?.. Конечно, писал он, при таком окончании порок, повидимому, совершенно навыворот, торжествовал бы, а добродетель была наказана; но разве мы не видим этого часто в жизни. Сколько Лидочек погибло от безнаказанных Кречинских! Сколько доверчивых Муромских было обмануто Кречинскими! Сколько добродетельных Нелькиных осталось в дураках перед Кречинскими! Нравственность пьесы, впрочем, именно не пострадала бы от этого. Комедия с счастливым окончанием, может быть, еще глубже подействовала бы на зрителей и заставила бы многих из них подумать не без внутреннего содрогания, что они пожимают руки, приятно улыбаются и принимают у себя в салонах Кречинских—этих господ с таинственным существованием, не имеющих ничего и истрачивающих ежегодно десятки и сотни тысяч! Зритель вынес бы из театра негодование не только против торжествующих Кречинских, но отчасти и против самого себя, за то, что двери его безразборчиво настежь открыты перед всяким богатством, как бы оно подозрительно ни было. *Наказанный порок* не успокоил бы его, как теперь. Вот в чем заключалось бы, по нашему мнению, *нравственное* значение комедии» [42]).

Итак, в своей первой комедии Сухово-Кобылин изобразил одну из «обыкновенных историй» русской жизни. Он не последовал литературной манере Гоголя: не сделал из своей пьесы сатиры, а представил нам отрицательные типы Кречинского и Расплюева, как мы уже заметили, среди обыкновенных людей, и в этом отношении приблизился к Островскому. Однако «Свадьбу Кречинского» назвать комедией, написанной в духе Островского тоже нельзя. В ней мы не найдем ни той углубленности в обрисовке характеров действующих лиц, ни того тонкого анализа социальной среды, какие встречаем в произведениях Островского, но зато и действие, как у последнего, не замедляется в ней вставными эпизодами, а развивается быстро, живо и строго последовательно. Не даром же Островский казался нашему драматургу «иногда утомительным» [43]).

Не одинаково с Островским относится Сухово-Кобылин и к изображаемой им действительности. Островский беспощадно обнажает зло, но он никогда при этом не теряет веры ни в возрождение людей, ни в торжество лучшего и всегда так или иначе проявляет присущую ему чув-

ствительность. Сухово-Кобылин в «Свадьбе Кречинского» созерцает жизнь с едва заметной, но ядовитой улыбкой Мефистофеля.

В то время, как «Свадьба Кречинского» завоевывала себе необычайный успех, автору ее приходилось особенно остро переживать тяжелые испытания.

Около пяти лет перед тем, 9 ноября 1850 года, в Москве за Пресненской заставой было найдено с перерезанным горлом и тремя переломанными ребрами в левом боку тело молодой женщины, оказавшейся французской подданной Луизой Симон-Деманш, с которой, как гласили официальные документы, Сухово-Кобылин «находился в любовной связи». К следствию по этому делу привлечены были и арестованы четверо крепостных Сухово-Кобылина, проживавших у Деманш в качестве прислуги, и он сам. Несколько дней спустя, однако, Сухово-Кобылин был освобожден и, видимо, оставлен вне подозрения, так как один из обвиняемых его крепостных сознался в преступлении, оговорив при этом, как пособников, остальных трех своих сотоварищей. В сентябре 1851 года сознавшиеся виновники убийства были присуждены московским надворным судом к соответствующим наказаниям, но, в виду разноречия между членами суда относительно меры наказания, дело перенесено было в уголовную палату, откуда генерал-губернатор Закревский, принимая во внимание, что приговор палаты не был единогласным, передал его в сенат. К тому же, вскоре после приговора осужденные отказались от прежних своих показаний, утверждая, что они не принимали никакого участия в совершенном преступлении, при чем один из них заявил, что ранее он говорил неправду потому, что был обольщен приставом Хотимским, который будто бы, с ведома Сухово-Кобылина, убеждал его взять на себя вину за деньги и отпускную, а другой потому, что не в состоянии был вынести бесчеловечных побоев в одном из московских участков. Из 6-го московского департамента правительственного сената дело об убийстве Деманш было препровождено сначала к министру юстиции, а затем в государственный совет, по распоряжению которого в конце 1853 года назначена была новая комиссия для переисследования и для судебного рассмотрения его во всех инстанциях. В начале 1854 года комиссия начала свои действия. Сухово-Кобылин вновь был привлечен к следствию и арестован. С половины мая до начала ноября ему пришлось высидеть в Тульской тюрьме, а затем он был выпущен на поруки матери. Дело затянулось до 25 октября 1857 года, когда в соединенном заседании департаментов гражданских и духовных дел государственного совета обвиняемые крепостные Сухово-Кобылина были освобождены от всякой ответственности, а он сам приговорен к церковному покаянию «за любовную связь».

IV.

Несколько лет тому назад в наших исторических журналах чуть не завязалась полемика по поводу обвинения Сухово-Кобылина в убийстве [44]). Из написанного по этому поводу более всего заслуживает внимания статья

Голомбиевского, без всякого пристрастия в ту или другую сторону излагающая фактическую сторону дела на основании материалов, почерпнутых из сенатского архива. В ней непредубежденному читателю трудно отыскать какие-либо более или менее веские данные, по которым можно было бы заподозрить Сухово-Кобылина в соучастии в преступлении.

Вряд ли возможно также допустить, чтобы Сухово-Кобылин, если бы только был он виновен сколько-нибудь в убийстве Деманш, ни одним словом, даже ни одним намеком не обмолвился об этом в своем дневнике, не предназначенном для посторонних и отрывки из которого только недавно появились в свет [45]).

Несчастье, нежданно обрушившееся на Сухово-Кобылина, имело громадное значение как для внешней его жизни, так и для его духовного настроения. Прежнее светское времяпрепровождение, полное разнообразных удовольствий, беспечности и рассеянности, было им покинуто и навсегда забыто. Недавний бонвиван, жадно ищущий наслаждений, неистощимый остроумец и незаменимый интересный собеседник стал избегать людского общества и обратился в замкнутого в себя философа, мучительно ищущего, под гнетом тяжелых переживаний, высшего смысла существования и мужественно работающего над своим внутренним миром для того, чтобы жить так, как подобает человеку, свято охраняющему свое человеческое достоинство.

В конце концов он сумел выработать для себя новый modus vivendi и найти смысл жизни. Но этому предшествовал целый ряд годов, тяжелых испытаний, горьких разочарований и даже отчаяния.

Прежде всего он ясно понял, что покойная Деманш была для него не только предметом «любовной связи», как ему, быть может, казалось раньше, а близким существом, нежно и глубоко им любимым, и почувствовал, как тяжела было для него ее утрата. Только теперь, когда вокруг него *так страшно стало пусто,* узнал он цену *святой и тихой жизни сердца*, которой не ценил тогда, когда *она проникала все* его *существо*. «Как нежная и легкая роса после дневного жара, возникают в памяти малейшие события,—писал он в своем дневнике,—слова, иногда только взгляд или движение, и мило и нежно становится на душе. Хорошо жил тот, у кого запали эти минуты в сердечную память». Явилась к нему неожиданно слава писателя—и он вспоминает, как «любящий и во всей простоте своей любовию далеко зрящий глаз» его Луизы видел в нем эту будущность; «когда случалось мне,—говорит он являться перед нею в черном фраке и уборе светского человека, часто говорила она мне: Comme vous avez l'air d'un homme de lettres». Когда «поток событий тащит», его «в свой водоворот, крутит и вертит, и всяческим смятением и шумом наполняет дух», он любит пешком ходить в Лефортово, на могилу его «бедной Луизы», где «так тихо, благоговейно» и где он припадает «к холодному мрамору, на котором вырезано имя, еще глубже вырезанное» в его сердце, и просит «милого друга о мирном, тихом и уединенном и

полезном окончании жизни». «О годы, годы, прошли вы мимо и, как туман стоите вы среди меня»,—заносит он в дневник летом 1859 года в Париже: «сзади вас бродят образы, лица прошедшего—тихие лики смотрят на меня грустно—ветер и буря жизни оторвали их от меня и вырвали вместе с ними и мне сердце. Туманный образ Луизы с двумя большими слезами на глазах, смотрит на меня не спуская голубых любящих глаз, и в этих глазах две слезы—на шее рана—в сердце другие раны. Боже мой, как же это я не знал, что так ее любил. Прощай прошедшее, прощай юность, прощай жизнь, прощайте силы, я бреду по земле. Шаг мой стал тих и тяжел» [46]).

В годы тяжелых испытаний не одна только трагедия личной жизни давала о себе знать Сухово-Кобылину. Не легко ему было одновременно также сознавать, что для дела его имеют громадное значение те разнообразные толки и разговоры, которые велись на его счет в обществе. Вызывала ли их месть за злое остроумие, каким он любил щегольнуть в молодые годы, или просто-напросто невинное желание, за отсутствием других, более серьезных интересов, поговорить для развлечения на пикантную тему, но, несомненно, они принесли ему не мало вреда и не мало доставили ему горьких минут. Глубоко запали такие разговоры и толки в его душу, и даже впоследствии, много лет спустя, он, вспоминая прошлое, неоднократно жаловался на них своим знакомым. Есть намеки на них и в драме его «Дело» [47]).

Пришлось ему также столкнуться и испытать на себе все ужасы «неправды черной», царившей в так называемом «дореформенном» нашем судебном ведомстве. На него они произвели неизгладимое впечатление, остававшееся живым и острым на всю жизнь. Имя чиновника сделалось для него ненавистным. Он с гордостью заявлял, что никогда нигде не служил, и полушутя—полусерьезно говорил, что желал бы, чтобы это обстоятельство отмечено было на его гробовой плите. Позднее ему пришлось близко подойти и на деле ознакомиться с чиновниками другого ведомства—цензурного, которое не мало доставило ему огорчений, когда он хлопотал о постановке двух своих пьес на сцене и об издании своих философских трудов.

«Какая волокита,—жаловался он по этому поводу в письме к неизвестному нам лицу [48]), повидимому, в конце прошлого столетия,—прожить 75 лет на свете и не успеть провести трех пьес на сцену! Какой ужас: надеть пожизненный намордник на человека, которому дана способность говорить! И за что? За то, что его сатира на порок произведет не смех, а содрогание, когда смех над пороком есть низшая потенция, а содрогание высшая потенция нравственности. Какая нежность полиции; какой чиновничий сентиментализм, или лучше: какое варварство в желтых перчатках, заметьте, против пьес параллельно со всеми доселевыми правительственными реформами! Не имею ли я право в конце моей жизни и в глуши такой ночи закричать, как цезарь Август: «Вар, Вар, отдай мне мои годы, молодость и невозвратно-погибшую силу»?

Но знакомство с цензурным ведомством у Сухово-Кобылина явилось уже после того, как он успел отомстить «подлейшей черни нашей стороны», иначе говоря, написал драму «Дело». «Дело»,—признавался он Юр. Беляеву, моя месть. Месть есть такое же священное чувство, как любовь. Я отомстил своим врагам». Что названная пьеса явилась плодом ума наблюдений, но только не холодных, об этом он свидетельствует сам. «*Дело*» не есть, как некогда говорилось, *Плод Досуга,* ниже, как ныне делается *поделка литературного Ремесла,*—писал он в предисловии к этой пьесе, а есть в полной действительности сущее и из самой реальнейшей жизни с кровью вырваное *дело*».

«Если бы кто-либо из уважаемых мною личностей усомнился в действительности, а тем паче в возможности описываемых мною событий, то я объявляю, что имею под рукою факты довольно ярких колеров, чтобы уверить всякое неверие, что я ничего невозможного не выдумал и несбыточного не сочлел» [49]). Вряд ли в настоящее время, когда уже достаточное количество материалов для истории первой половины 19 века увидело свет, можно спорить о том, что факты, положенные в основу «Дела», характерны для своей эпохи, и что таким образом пьеса носит на себе следы художественного обобщения [50]).

Важнейшие из таких фактов тесно связаны с историей семьи Муромских, вследствие чего было бы естественно, чтобы эта семья или кто-либо из ее представителей занимал в пьесе центральное драматическое положение, но по воле автора главным действующим лицом является в ней Тарелкин. Таким образом, в пьесе оказывается две драмы, при чем наиболее удачная из них отодвигается на второй план, составляя как бы отдельный, вставочный эпизод, имеющий второстепенное значение. Другая же, изображающая борьбу Тарелкина с кредиторами, довольно бледна; завязка ее не отличается оригинальностью и только разве развязка в ней носит несколько своеобразный оттенок; комизм, которым она проникнута, в большинстве случаев внешнего характера. В общем получается довольно длинное драматическое целое, несколько утомительное и лишенное живости, за исключением только тех сцен, которые посвящены драме Муромских, и которые, выделяясь сильным драматизмом, производят глубокое впечатление, особенно со сцены.

Хотя «Дело» во многом уступает «Свадьбе Кречинского», но тем не менее Сухово-Кобылин обнаружил в нем новые черты литературного своего дарования. Так, он проявил в нем несомненную способность рисовать сильно драматические сцены и изображать действующих лиц не только с внешней стороны, но и проникать в их психологию. Особенно удался ему заново созданный образ Лидочки, изображенный здесь, по справедливому замечанию Л. Я. Гуревич, благородно и далеко не шаблонно. Лидочка, говорит Гуревич, «не комическая придурковатая ingénue, а наивная по молодости девушка с горячей и возвышенной душей, умеющая любить, умеющая отдаваться любви. В некоторых словах ее звучит глубокая и

скорбная поэзия женского смирения, что-то напоминающее тургеневскую Лизу» [51]).

Обнаружил в «Деле» гораздо глубже свою душу, чем прежде, и отец Лидочки — Муромский. Живо изображены здесь заведующий имениями и делами Муромского Иван Сидоров Разуваев и чиновник Касьян Касьянович Шило, и даже безличный по природе Нелькин стал определеннее; особенно же ярко и красочно нарисованы здесь картины присутственных мест с целым штатом всесильных чиновников, бесконтрольно распоряжавшихся по своему произволу миллионами русских людей и безастенчиво торговавших правосудием.

«Дело», появившееся впервые в русской печати в 1869 году [52]), но поставленное на сцену только в 1882 году [53]), не имело такого блестящего успеха, какой завоевала себе первая комедия Сухово-Кобылина. Без всякого сомнения, случилось это главным образом потому, что она заключает в себе указанные только что недостатки, но в значительной степени помешало должной оценке ее и то обстоятельство, что публика долгое время не могла, как следует, с ней ознакомиться [54]).

Так как на ней много лет лежал запрет драматической цензуры, долгое время в нее вчитывались только немногие, потому что она со слов авторитетной тогдашней критики пользовались в публике плохой репутацией. Когда же она поставлена была на сцену, то предстала перед зрителями в таком истерзанном виде, что совершенно потеряла свой настоящий колорит. Самые сильные места Сухово-Кобылинского остроумия — оригинального и блестящего — были беспощадно вычеркнуты красным цензорским карандашем и исчезли, лишив пьесу многих самых существенных из ее достоинств. Даже название ее переименовано было в «Отжитое время» [55]).

Только в начале текущего, двадцатого столетия она получила возможность появиться на сцене без исключения.

Тем не менее уже в восьмидесятые и в девятидесятые годы, когда «Дело» было вновь поставлено на Александринском и Михайловском театрах, а также в Москве в театре Корша, оно обратило на себя внимание, чему в значительной степени способствовало художественное исполнение ответственных в нем ролей такими артистами, как Давыдов, Свободин, Сазонов и Варламов. Особенно из них выделялся Давыдов, игравший Муромского. «Старый, дряхлый, отставной капитан измучен, избит нравственно *делом*», делился своими впечатлениями один из современных театральных рецензентов после спектакля на Михайловском театре с Давыдовым: «он готов пожертвовать последними остатками своего большого до начала процесса состояния, но в нем *заговорила кровь* от недостойных намеков князя на счет дочери. Давыдов-Муромский вырастает, слабый голос его крепнет и крепнет, поникшая голова поднимается, и вы узнаете в ней Ермолова, грозного Ермолова... На сцене и в доме все притихает, все обращается в слух; а голос большого артиста беспощадно хлещет людские

гадости, чиновнические пороки. Обыкновенно сдержанные посетители Михайловского театра раздаются громом аплодисментов, и на глазах у многих видны слезы...» [56])

Сильное впечатление произвел Давыдов в роли Муромского и на другого театрального критика. «Когда в сцене у князя», писал, между прочим, этот критик: «драматическое напряжение достигло крайнего предела, Муромский у г. Давыдова оказался несколько слабоватым на голосовые средства. Но артиста спасла его опытность, и впечатление от этого не ослабилось нисколько. И вся драма, ужасная, дышащая нескрываемой злобой драма, в желчном негодовании сатирического таланта бичующая российское бюрократство, захватила внимание всего театра и буквально приковала к сцене» [57]).

V.

Если желание автора внести бодрый и здоровый смех в драму «Дело» сильно испортило последнюю, то та же самая причина, можно сказать, совершенно погубила третье по счету драматическое произведение Сухово-Кобылина — «Смерть Тарелкина», переименованное, по совету А. С. Суворина, в силу цензурных соображений, в «Веселые дни Тарелкина».

Грубая, местами примитивного характера буфонада, положенная в основу интриги этой пьесы, заслонила собой целый ряд в ней на редкость удавшихся в литературном отношении частностей, свидетельствующих о крупном и своеобразном таланте, создавшем их. Неприятное, можно сказать, какое-то кошмарное впечатление, которое возбуждает в зрителе или читателе «судорочный» смех Сухово-Кобылина, похожий скорее на гримасу мертвеца, чем на смех, не дает возможности в первый момент присмотреться должным образом к комедии. Только тогда, когда близко подойдешь к ней и начнешь особенно внимательно вникать в нее, заметишь в ней то, что до сих пор ускользало от внимания и что представляет значительный художественный интерес. Амфитеатров совершенно справедливо говорит, как мы уже отметили в своем месте, «что, по силе негодования, каким дышит здесь сатира Сухово-Кобылина, «Смерть Тарелкина» резче и язвительнее не только «Свадьбы Кречинского», но, пожалуй, и всего, что до сих пор произвела русская драматическая драматургия». К этому надо добавить, что у Сухово-Кобылина открываются перед нами такие стороны действительности, которых не касался до него никто из наших писателей художников. В этом отношении громадную ценность представляют сцены допроса, к сожалению, в некоторых местах слегка испорченные неуместным шаржем. Ужасающим, но глубокожизненно-правдивым реализмом проникнуты сцены, изображающие полицейские пытки, к стыду нашему, по свидетельству очевидцев, сохранившиеся у нас вплоть до 20 века включительно. В бытовом отношении большой интерес представляют беседы Расплюева с Тарел-

киным на тризне в память только что похороненной куклы и появление кредиторов в квартире мнимоумершего Тарелкина. Как живые, проходят перед нами в «Смерти Тарелкина» целою вереницею своеобразные и в то же время типичные личности, среди которых, по силе и смелости изображения, особенно выделяется крупная фигура Расплюева,—не того жалкого Расплюева, которого мы знаем по «Свадьбе Кречинскаго», а другого—его однофамильца, замаскированного, по цензурным соображениям, в мундир околоточного надзирателя, но, как это видно по ходу пьесы и как об этом передавал со слов самого Сухово-Кобылина гр. Салиас П. П. Гнедичу [58]), изображающего видную личность в чиновничьей иерархии. Расплюев в комедии «Смерть Тарелкина» администратор не так далекого от нас прошлого, той полосы в нашей истории, когда с каждым днем, порождая протест за протестом, стала давать о себе знать несостоятельность отживающего общественного старого строя, и всполошились все те, кто накануне еще умилялся перед его незыблемостью и совершенством. Время это создало своеобразный тип в бюрократическом мире у нас. Опьяненные неимоверно быстрым возвышением и бесконтрольной и безграничной властью люди этого типа в каком-то исступлении готовы были чинить сыск чуть-ли не над целой Россией, громко заявляя, что только такими средствами и только они могут спасти отечество, которому подготовляют гибель неблагонадежные элементы. «Все наше! Всю Россию потребуем!» торжественно и самоуверенно восклицает Расплюев, когда на него возлагается ответственная миссия — следствие по одному из важнейших дел. «Я .. а .... теперь такого мнения», продолжает он далее, «что все наше отечество—это целая стая волков, змей и зайцев, которые вдруг обратились в людей, и я всякого подозреваю; а потому следует постановить правилом: всякого подвергать аресту... Да-с. Правительству вкатить предложение: так, мол, и так, учинить в отечестве нашем поверку всех лиц: кто они таковы? Откуда? Не оборачивались ли? Нет ли при них жал или ядов. Нет ли таких, которые живут, а собственно уже умерли, или таких, которые умерли, а между тем в противность закону живут».

Эти угрозы и государственные проекты одного из «спасителей отечества» — классический образец политической сатиры. По силе выражения и меткости его можно поставить на ряду с наиболее выдающимися местами из произведений Салтыкова-Щедрина. «Смерть Тарелкина» была допущена цензурою к представлению только в 1900 году [59]). Сначала явилась она на сцене Художественного театра в Петербурге, а затем на сцене Александринского и Михайловского. Ставили ее также как казенные, так и частные театры и позже.

Однако, как театральное зрелище, пьеса эта ни разу полного успеха не имела, несмотря на то, что почти всякий раз обставлена была образцово и исполнялась выдающимися артистами. Причины полууспеха ее, думается нам, кроются в недостатках ее, как художественно-драматического произведения в целом, а главным образом—в излишнем реализме некоторых

сцен, напоминающих театры, специально приспособленные для любителей сильных ощущений.

Время, когда создавались пьесы «Дело» и «Смерть Тарелкина» и вся трилогия подготовлялась к печати, было тем моментом в переходном душевном состоянии Сухово-Кобылина, в который разочарование в жизни и в людях дошли в душе его до апогея, о чем свидетельствуют как предисловия его к только что упомянутым драматическим произведениям, так и собственные его признания.

Он уже начинал с каждым днем хиреть физически и слабеть душею, как вдруг проснулась в нем жажда жизни, и спасла его. Он стал работать над собой и преодолел в конце концов не только отчаяние, но и телесные свои недуги. Как постепенно совершался процесс такого внутреннего его обновления, никто не знает: тайну эту он унес с собою в могилу.

Последние двадцать пять лет жизни проживал он обыкновенно в родовом имении Кобылинке, близ станции Скуратово Московско-Курской железной дороги, в 40 верстах от Черни, маленького уездного городка Тульской губернии.

От обстановки, окружающей его, веяло глубокой стариной. Усадьба его состояла из целого ряда каменных строений самой незатейливой и угрюмой архитектуры. Между ними выдавался своей странной постройкой липовый большой, чуть ли не в 30 комнат, господский дом, издали напоминавший «длинный, узкий сундук, в который кладут приданое купеческим невестам».

Выкрашен он был в серый цвет и покрыт железом. Внутри его комнаты с неоштукатуренными стенами украшала старинная мебель. На стенах висели портреты каких-то улыбающихся дам в необычайно пышных платьях и с цветами на завитых висках. На полках стояло громадное количество книг.

В доме господствовало гостеприимное хлебосольство по старосветскому образцу. Прислуживали престарелые слуги. В обыкновенное, рабочее время хозяина можно было встретить в пестром бухарском халате, в мягких сапогах, с перевязанными тесемкой волосами, чтобы не падали на глаза во время занятий, или в зимнее время в простом тулупе домашнего изготовления. Но проходили часы, посвященные хозяйственным заботам, и внешний вид его совершенно преобразовывался. На нем появлялся изящный костюм, на голове цилиндр, которого не покидал он и в деревне; к обеду являлся он, когда бывали гости, во фраке. По всему видно было, что он тщательно следил за своим туалетом. Большой эстетик и поклонник всего красивого, он и в моде видел *выражение духа*, а не извращенного вкуса и погоню за новизной, и потому следил за ней. Менял он, следуя моде, не только костюмы, но и экипажи, в которых ездил. Соседи по имению встречали его то в кэбе, то в деревянной, напоминающей складной стул или кровать, французской фермерской колясочке, то в какой-либо другой новомодной коляске.

Вставал он ежедневно в 4—5 часов, с восходом солнца, занимался шведской гимнастикой, затем шел в лес рубить дрова, хлопотал по хозяйству. В течение дня, отдаваясь умственному труду, тоже не забывал ни гимнастики, ни фехтования. Раннею осенью, в сентябре, любил купаться в холодной воде в реке.

Убежденный вегетарианец, он никогда не ел мяса, не пил вина, не курил.

По наружному виду производил впечатление человека значительно моложе своих лет. Высокого роста, стройный, прямой, краснощекий, жгучий брюнет, «с непокорными густыми локонами на красивой голове», «огненный»—он казался всегда полным сил, здоровья и энергии. Манеры его были изысканны.

По свидетельству одного из его современников, он «был на редкость интересным собеседником и владел удивительно образной речью. Редко можно было встретить человека, так удивительно хорошо владевшего русским языком. Скажет — припечатает. Как из пьес его нельзя выбросить ни словечка, так и в устной беседе онъ бывало скажет—рублем подарит, да и насмешит до упаду». Говорил он на высоких нотах, увлекаясь, с несколько иностранным акцентом. Голосом обладал приятным, и когда с кем-либо вел речь, особенно с детьми, как-то особенно ласково улыбался. Любовь к детям доходила у него до болезненности, хотя сам он детей никогда не имел, несмотря на то, что был женат три раза.

Какою-то теплотою веяло от его личности. «Когда он приезжал к нам, говорит Ергольский, у нас в доме все как-то подвинчивалось, а главное—усваивало ту добрую улыбку, которую он с собою вносил всюду. Улыбался тогда отец, споря с Александром Васильевичем... Улыбалась мать, спрашивая, удобно ли Александру Васильевичу, сыт ли он, не хочет ли отдохнуть, улыбалась и прислуга, глядя на *чудного барина*, которого она называла *Сухобылиным*. А у нас-детей—улыбка так и не сходила с физиономий; нам тогда разрешалось шалить, разговаривать с большими за обедом». Аналогичное такому впечатлению произвел он, повидимому, и на случайно встретившегося с ним в спальном вагоне железной дороги юного студента К. Н. Ходнева, не замедлившего вступить с ним, после непродолжительного знакомства, в откровенную и непринужденную беседу [60]).

Несмотря на то, что Сухово-Кобылин известен был всей читающей России, главным образом, как автор «Свадьбы Кречинского», он продолжал считать настоящим своим призванием философию и практические коммерческие предприятия. «Мое излюбленное и постоянное занятие, признавался онъ одному изъ своихъ знакомыхъ,—философия. Тутъ, какъ известно, не нужны ни особенная живость воображения, ни тем более развинченные нервы». Любимым мыслителем для него был Гегель, последователем которого он себя считал и в духе которого написал философский трактат. Он также осуществил свою заветную мечту—перевел всего Гегеля,

но, к сожалению, все его рукописные труды сгорели в начале настоящего столетия во время пожара, случившегося в Кобылинке. Видимо, близок душе его был и Дарвин. Вот что передает между прочим в своих воспоминаниях К. Н. Ходнев: беседуя, «он пожелал узнать, какие предметы я слушал, кто профессора, как читают. На эти вопросы я охотно, с радостью первокурсника, отвечал рассказом о профессорах и научных предметах и, полный увлечения лекциями профессора К. Э. Линдемана, изящного оратора, обладающего исключительным даром красноречия, особенно горячо передалъ содержание последней лекции, заканчивавшей семестр, и общую часть курса, в которой была изложена теория Дарвина. Услышав это имя, старик еще раз заставил меня повторить о преемственном развитии зоологических форм и видов и, очевидно отвечая своим мыслям, заговорил о том, что за его жизнь ему пришлось пережить столько всевозможных запрещений, налагавшихся на философскую и научную мысль,— и в России и за границей, где он живал по долгу, — что ему очень приятно узнать, что теперь будущим деятелям в области сельского хозяйства, вся жизнь которых должна протечь в общении с природой, на первом же курсе дается прочное философское обоснование для правильного понимания явлений природы» [61]).

Признавал он также учение Гераклита. К позднейшей же философии относился отрицательно. Толстого, как он сам говорил, не понимал; Ницше—не читал; Шопенгауэра считал «пустомелей».

Более или менее он следил за текущею литературой; выписывал все газеты, журналы, новые книги и с большим удовольствием останавливал свое внимание на чем-нибудь выдающемся новом.

Разбирался он также и в текущих общественных событиях, и нельзя сказать, чтобы его прогнозы насчет будущего не были более или менее остроумны. Так, например, для него ясно было, что сельско-хозяйственные операции современных ему помещиков постепенно сходили на нуль, и он предсказывал целому сословию неминуемое разорение. Вместе с тем предчувствие подсказывало ему, что близится время, когда старый уклад социальной жизни должен будет исчезнуть и заменен будет новым. «Мы, помещики, писал он по этому поводу одному из своих корреспондентов, старая оболочка духа, та оболочка, которую он, дух, ныне, по словам Гегеля, с себя скидает и в новую облекается. Где и как? Этого Гегель не сказал, и предоставил решить истории человечества. Это ее секрет. Во всяком случае верно то, что облечется он ни на Волге, ни на Дону, ниже на берегах моей Плавицы. Смутно, странно и страшно на это здесь у нас смотрят; и я ежечасно вспоминаю новгородскую республику под командою бабы Марфы, где большинство спускало меньшинство в Волхов; словом, тот славянский политический уряд, который ныне в каком то свином углу практикует раб и болгарин Стамбулов» [62]).

При всем этом Сухово-Кобылин в общем все-таки оставался всю жизнь верным тем вкусам и направлениям, какие приобрел в молодые годы. О своих

современниках говорил он, как будто они живы, как будто он еще вчера беседовал с ними. «Слушаешь его, слушаешь,—вспоминает один его знакомый, и—вдруг самому начинает казаться, что живешь в сороковых годах, что это и в самом деле вчера только было, оглядываешься вокруг—и вокруг те же сороковые годы». Выше мы видели, что привычка к фразеологии сороковых годов сильно отразилась на предисловии к изданию его драматических произведений и способствовала в значительной степени подрыву его литературной репутации.

Напоминал Сухово-Кобылин людей сороковых годов и своими неудачными попытками заняться практическими предприятиями, чему отдавался с большим увлечением. Неизвестно, извлек ли он какую-либо выгоду из пятисотдесятинного леса, который растил в продолжение нескольких лет, но открытый им свекло-сахарный завод не выдержал конкурренции с южными заводами. Когда же этот завод обращен был в винокуренный, последний постигла та же участь, несмотря на то, что на него были истрачены громадные суммы, и производство спирта поставлено было на высшую степень совершенства. Недостаток рекламы и неуменье организовать сбыт привели к тому, что водка, как и сахар, не выдержала конкурренции с популярными изделиями того же рода.

Не ладилось у него дело и в ярославском его имении, где он, по его собственным словам, сам *создал местность*, благоприятную для урожаев; но в первый же год над ним стряслась «такая масса неотразимых трат, затрат, утрат, растрат, потрав, захвата лугов, хищения лесов, разнос инвентаря, что результатом целого года» оказался «нуль» [63]).

Так философски в уединении проводил время Сухово-Кобылин. Родная глушь сильно привязывала его к себе, и он подолгу проживал в ней. Второй родиной его была Франция, которую он тоже горячо любил. Особенно ценил он в этой стране высокое развитие человеческой личности. Сравнивая русского и французского земледельца, он приходил к заключению, что французский культурнее и что чувство чести развито в нем больше, чем у русского. «Раз я заметил,—рассказывал он К. Н. Ходневу,—что мои лозы повреждены свиньями; я пошел по следам свиней и увидел, что следы приводят к свинарне одного крестьянина. Я ему говорю: «Ваши свиньи испортили мои лозы», а он мне в ответ: «Non, monsieur, ce ne sont pas les miens». Я удовольствовался пока таким ответом, но в другой раз опять следы привели к той же свинарне; тогда я уже строго сказал тому же человеку: «Как же вы утверждаете, что это не ваши свиньи ходят в мой сад, когда уже второй раз я в этом убеждаюсь». На это крестьянин горячо возразил: «Monsieur! Quand je dis que ce ne sont pas les miens, c'est ainsi».—И действительно, как потом оказалось, свиньи принадлежали другому» [64]).

Кроме симпатий к французскому народу, Сухово-Кобылина привлекали к западу и семейные связи. В 1857 году он вступил в брак с баронессой Марией Ивановной Де-Буглон [65]), мать которой была уроженкой из окрест-

ностей Бордо. Там она владела поместьем Гайрос. Женившись, Сухово-Кобылин купил это имение, некоторое время занимался в нем хозяйством, а затем его продал.

Под конец жизни он приобрел себе виллу по соседству с М. М. Ковалевским, на Ривьере, в восьми верстах от Ниццы, в Болье, где и скончался 11 марта 1903 года и где до настоящего времени покоится его прах.

Последние годы Сухово-Кобылина перед кончиной были омрачены тяжелым для него ударом, сильно пошатнувшим крепкое его здоровье. Он потерял горячо любимую внучку, от приемной дочери его—Луизы Карловны Вебер, по мужу графини Фалетан. «Долго после этого,—рассказывает Ергольский,—вспоминая в разговоре привычки малютки, он бывало плакал горько и как-то сиротливо». Вскоре сошел в могилу также и отец малютки, граф Фалетан, и он остался на попечении единственного для него близкого человека—Луизы Карловны.

Известие о смерти Сухово-Кобылина, говорит Л. Я. Гуревич, «както совсем не задело русского общества и отозвалось в печати только несколькими бледными некрологами [66]). Никто в точности не смог указать ни дня его смерти, ни дня его рождения, а относительно главных моментов его жизни и деятельности в печати были повторены лишь очень сбивчивые и противоречивые в частностях легенды».

Несмотря на то, что «Свадьба Кречинского с первого появления ее на сцене не сходила с репертуара наших театров и что «Дело» обратило на себя всеобщее внимание, о Сухово-Кобылине совершенно забыли еще при жизни его. Когда в 1900 году шла впервые в театре «Смерть Тарелкина», многие удивлялись, что автор ее до сих пор еще жив. То же повторилось и в 1902 году, когда он был избран почетным академиком.

Так прожил сравнительно долгий свой век и сошел в могилу один из незаурядных русских людей.

Выросший и воспитанный среди обстановки 30-40-х годов прошлого столетия, он остался во многом верен своей эпохе и вместе с тем, как в характере своем, так и во внешней жизни проявил крупную индивидуальность. Природа оделила его недюжинным литературным талантом, но этот счастливый дар природы не получил у него надлежащего развития вследствие неблагоприятно сложившихся для того обстоятельств.

Уж впервые вступая на литературное поприще, он знал, что такое несовершенство окружающей его жизни. Тем не менее здоровый, молодой смех не позволял ему выходить из равновесия и поддерживал в нем силы. Он ставил себя выше действительности, и *весело* и занимательно рисовал отрицательные стороны ее.

Но вот та же самая действительность болезненно коснулась лично его и обнаружила перед ним еще более отрицательные черты, чем раньше.

Полный негодования и мести, он ополчился против них, избрав орудием борьбы прежний, бодрый и здоровый, смех, способность к которому

у него однако исчезла после пережитых им испытаний. В результате—явились две последние его пьесы свидетельствующие о росте в некоторых отношениях его таланта, но искаженные—одна вынужденной веселостью, а другая—страшным «судорожным» *смехом*.

К несчастью для литературы, он к тому времени решил перенести все свои интересы и деятельность «в другие, высшие сферы, где как и в верхних сферах атмосферы больше благодетельной для духа тишины и свободы» но откуда далека мирская суета, живой источник для драматического творчества, и стал чуждаться «класса литераторов», который мог бы указать надлежащее направление его таланту.

Так Сухово-Кобылин преждевременно похоронил в себе писателя, но зато, работая в течение многих лет с необыкновенною энергией над собой, он из прежнего полного противоречий человека, легко поддающегося искушениям жизни и слабого перед ее невзгодами, обратился в строго-принципиальную, гармонически-сложившуюся и сильную личность, чуждую раздвоения и нерешительности [67]).

С. Переселенков.

ПРИМЕЧАНИЯ.

1) *И. А. Гончаровъ.* «*Милліонъ терзаній*».

2) *А. И. Вольфъ.* «*Хроника Петербургскихъ театровъ*». *Часть III. СПБ. 1884. Стр. 105.*

3) *Н. К. Пиксановъ.* «*Исторія русской литературы XIX вѣка*». *Подъ ред. Д. Н. Овсянико-Куликовскаго. Т. I. Стр. 195.*

4) «*Русскій Архивъ*» *1910 г., № VIII, стр. 636.*

5) *Л. Гуревичъ.* «*Сухово-Кобылинъ*». «*Вѣстникъ и Библіотека Самообразованія*» *1903 г. № 20.*

6) Приводимъ ихъ, сохраняя своеобразие правописания подлинника: «Объ литературной, такъ называемой, расдѣнкѣ этой Драмы я разумѣется и не думаю, а если какой-нибудь Добросовѣстный изъ цеха критиковъ и приступилъ бы къ ней съ своимъ казеннымъ аршиномъ и клейменными вѣсами, то едва ли такой оффиціалъ Вѣдомства Литературы и журнальныхъ Дѣлъ можетъ составить себѣ понятіе о томъ равнодушіи, съ которымъ я посмотрю на его судъ... Пора и этому суду стать публичнымъ. Пора и ему освободиться отъ литературной бюрократій. Пора, пора публикѣ самой въ тайнѣ своихъ собственныхъ ощущеній и въ движеніяхъ своего собственного нутра искать судъ тому, что на сценѣ хорошо и что дурно». «*Картины прошедшаго*», *М. 1869, стр. 162.*

7) «*Отечественныя Записки*» *1869 г., № VI, стр. 219—220.*

8) «*Дѣло*» *1869 г., № VIII, стр. 54—55.*

9) «*Всемірный трудъ*» *1869 г. № VI.* Въ том же самом обвиняет Сухово-Кобылина и издатель «Галлереи русскихъ писателей»—И. Игнатов.

10) «*Вѣстникъ Европы*» *1869 г., № IX, стр. 428—429.*

11) «*Энциклопедическій Словарь*». *Изд. Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. XXXII.*

12) «*Вѣстникъ и Библіотека самообразованія*» *1903 г., № 20.*

13) *А. Амфитеатровъ.* «*Литературный альбомъ*». *Стр. 29—48.*

14) *Н. К. Козминъ.* «*Ник. Ив. Надеждинъ*». *СПБ, 1892. Стр. 457—507.*

15) *Н. К. Козминъ. Стр. 457. Письма М. П. Погодина къ г. С. П. Шевыреву—*«*Русскій, Архивъ*» *1882 г., № V, стр. 86. Д. Д. Языковъ—*«*Литературная дѣятельность* [*гр. Е. В. Сальясъ*»—«*Историческій Вѣстникъ*» *1892 г., № 5, стр. 486.* «*Библіологическія Записки*» *1892 г., № 7, стр. 489—490.*

16) Темы для получения медалей были предложены в Московском университете: въ 1837 году—«О равновѣсіи гибкой линіи, съ приложеніемъ къ цѣпнымъ мостамъ»; въ 1838—1) «О растеніяхъ тайнобрачныхъ вообще и въ особенности о мхахъ», 2) «Ingenii Horatiani historia interior etc». 3) «О нервной системѣ, сообразно современному ходу и успѣхамъ физіологіи». «*Краткій отчетъ о состояніи и дѣйствіяхъ Императорскаго Московскаго университета за 1836—7 и 1837—8 академическіе годы*», *стр. 19—20.*

17) *Н. К. Козминъ. Стр. 457, 471, 482, 490, 492—493, 500.*

18) Показания дворовых по делу об убийстве Луизы Симон Деманш. *А. А. Голомбіевскій* «*Драма изъ жизни писателя*»—«*Русскій Архивъ*» *1910 г., № 2, стр. 251.*

19) Был первым русским джентльменом, получившим приз в Москве. Обскакал в 1843 г. на «Щеголе» С. П. Мосолова на, приз охотников. Появлялся на скачках и позже. Въ 1856 году лошадь его «Шассе» выиграла серебряную вещь, которую император Николай I ежегодно предназначал в Англию на император-

ский приз. *М. И. П. «Старина русскаго скаковаго спорта»—«Новое Время» 1895 г., № 6954. Кн. Д. Д. Оболенскій. «Ремонтъ армейской кавалеріи и значеніе въ ней чистокровной скаковой лошади»—«Московскія Вѣдомости» 1900 г., № 152.*

[20]) Гоголя Сухово-Кобылин знал лично и прекрасно его помнит. Как-то, отправляясь за границу, он отвозил ему в Киев письмо от Максимовича, а затем встретился с ним на корабле, путешествуя по Средиземному морю. «В этом человеке»,—говорил он Юр. Беляеву»,—«была неотразимая сила юмора. Помню, мы сидели однажды на палубе. Гоголь был съ нами. Вдруг около мачты, тихонько крадучись, проскользнула кошка съ красной ленточкой на шее. Гоголь приподнялся и, как-то уморительно вытянув шею и указывая на кошку, спросилъ: «что это, никак ей Анну повесили на шею?» Особенно смешного в этих словах было очень мало, но сказано это было так, что вся наша компания покатилась от хохота». *Юр. Беляев. «У А. В. Сухово-Кобылина». «Новое Время» 1899 г., № 8355.*

[21]) «Не твое ли чуткое артистическое чувство»,—писал Сухово-Кобылин, посвящая «Смерть Тарелкина» приятелю своему Н. Д. Шепелеву,—«предрекло Кречинскому серьезный успех еще тогда, когда онъ писался *шутки ради*, и не от тебя ли слышал я тогда же первое и, могу с правом сказать, *единодасное* одобрение». А. В. Половцеву он говорил, что «Свадьба Кречинскаго» написана за границей, а Юр. Беляеву, что *окончил* эту пьесу и *создал лучшие сцены* в ней в тульской тюрьме. Мы имели в руках печатный экземпляр книги «Картины прошедшего» с собственноручными поправками автора. Они свидетельствуют, что последний, как большинство настоящих художников, тщательно и кропотливо работал над отделкой своих произведений, придавая значение часто даже, повидимому, незначительным мелочам. К такому заключению мы пришли, сравнивая разные издания его пьес, которые постоянно более или менее видоизменялись, очевидно, не в силу только одних внешних условий—цензурных или присобления к сцене.

[22]) *«Новое Время» 1900 г., № 8689.*

[23]) *«Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ». Сезонъ 1902—1903 г. Приложеніе III, стр. 66.* О том, каким должен был бы, по замыслу автора, явиться перед зрителями Расплюев, см. ниже.

[24]) *Θ. А. Бурдинъ «Первое представленіе «Свадьбы Кречинскаго». Изъ воспоминаній артиста императорскихъ театровъ»—«Историческій Вѣстникъ» 1891 г., № V, стр. 302—307.*

[25]) *«Нѣсколько словъ о предстоящемъ бенефисѣ г. Шумскаго»—«Московскія Вѣдомости» 1855 г., № 112.*

[26]) *«Московскія Вѣдомости» 1855 г., № 114.*

[27]) *А. С. Гацискій. «Нижегородскій театръ». Нижній-Новгородъ, 1867. Стр. 58.*

[28]) А. Рембелинский, автор статьи «Еще о драме въ жизни писателя», лично знавший Сухово-Кобылина, сообщает, что последний всю жизнь мечтал видеть «Свадьбу Кречинскаго» на сцене в переводе на французский языкъ в Париже. Он сам перевел ее и в одну из поездок в Париж свез на просмотр Александру Дюма-сыну. Александр Дюма предсказал пьесе успех, но при условии, если конец ее будет переделан. «Мы французы»,—говорил он,—«при всей нашей прогрессивности, в театральной драматургии большие ретрограды, и наша рутина требует, чтобы в конце драмы непременно торжествовала добродетель, а порок понес заслуженное наказание, а у вас в вашей «Свадьбе Кречинского» что? Кречинский смошенничал, Лидочка говорит, что это ошибка, и вручает ростовщику бриллиантовую булавку. Кречинский находит, что это очень хорошо, что онъ отлично выпутался изъ дела и может вновь возобновить свою мошенническую деятельность».

Сухово-Кобылин последовал совету Александра Дюма, и пьеса его в новой редакции должна была оканчиваться самоубийством Кречинскаго в тот момент, когда в квартиру его является полиция. В таком виде комедия шла один раз в на-

чале 80-х годов в музыкально-драматическом кружке в Туле. Сделано было также Сухово-Кобылиным попытка поставить «Свадьбу Кречинскаго» в новой редакции и в театре Корша, но Корш от этого наотрез отказался, мотивируя свой отказ тем, что «пьеса слишком хорошо известна в первоначальной ее редакции, чтобы можно было ее менять через 30 лет». Старания автора увидеть свое произведение на сцене в Париже не увенчались успехом. Только чуть ли не после смерти его поставлена была она там на каком то второстепенном театре,—но в сильно изуродованном виде и при чрезвычайно жалкой обстановке. «*Русская Старина*» *1910, № V, стр. 275—276.*

29) «*Современникъ*» 1856 г., № VI, стр. 187—193.

30) В одном только месте (2-е действие, 14 явление), по свидетельству театральной критики, Шумский оказался выше Самойлова.

Собравшись *бежать* и надев шубу, Самойлов обыкновенно вдруг останавливался, начинал что-то обдумывать и после минутного молчания пресерьезно говорил Расплюеву:

«Если за нами пошлютъ фельдъегеря, вѣдь сейчасъ догонитъ».

Расплюев отвечал ему:

«Кто? Курьеръ?..» и т. д.

Самойлов опять начинал раздумывать и, как бы вдруг напав на новую мысль, поспешно шёл к двери, приказывая Федору не выпускать Расплюева. У Шумскаго Кречинский, приглашая Расплюева бежать, хотел просто потешиться над ним. «Не мог же Кречинский в самом деле»,—справедливо замечает театральный критик», рассчитывать на бегство с несколькими тысячами, взятыми у Бека и с бриллиантовой булавкой в тридцать тысяч, когда со стороны Муромских на него веяло жирными миллионами». *А. Н. Баженов. «Сочинения и переводы» М. 1869, т. I, стр. 171.*

31) *Письмо Сухово-Кобылина къ В. В. Самойлову отъ 27 августа 1856 г.—«Русская Старина», т. XII, стр. 207.*

32) *П. Гнѣдичъ. «Изъ моей записной книжки»—«Театръ и Искусство» 1913 г., № 14.*

33) *«Русскій Вѣстникъ» 1856 г., январь, кн. II, стр. 63.*

34) В провинции из исполнителей роли Кречинского особенно выделялся известный в свое время артист Милославский, служивший в 1856 году в театральной труппе в Казани и гастролировавший в Нижнем. «Роль Кречинского — одна из лучших в репертуаре г. Милославского, говорит театральный рецизент «*Ниж. Губ. Ведомостей*» *(1856 г., № 49).* Благородство манер, скрывающее от общества низость души Кречинского, аристократизм, если можно так выразиться, привычек его, легко увлекающий Лидочку и обворожающий Атуеву, предупредительность, где нужно, и уменье пользоваться малейшей слабостью ближнего, одним словом, все черты характера Кречинского были выставлены г. Милославским, как нельзя более отчетливо. В продолжение целой пьесы мы с увлечением следили за каждым словом, за каждым движением его, и дивились его искусству. Разговор с Муромским о деревенской жизни, сцена с Нелькиным при возвращении булавки и многие другие, которых мы здесь, по многочисленности их, не выписываем, были ведены им с совершенством, которое невольно исторгало рукоплескание».

35) *«Пантеонъ» 1856 г., № IV.*

36) *«Отечественныя Записки» 1856 г., № I.*

37) *«Русскій Вѣстникъ» 1856 г. январь, книга II.*

38) *«1856 г., № X, стр. 186—190.*

39) *1856 г., № VI, стр. 187—193.*

40) *Статья В. К.—«Московскія Вѣдомости» 1855 г., № 152.*

41) *«Современникъ» 1856 г., № VI, стр. 187—193.*

42) *Там же.*

43) «Для писателя»,—говорил он Юр. Беляеву,—«необходимо быть не только остроумным, но и занимательным. Вот отчего Островский бывает иногда утомитель-

ным. На днях я прочел, что в бенефис Варламова многие зрители вставали во время хода пьесы и уходили из театра. До того им было скучно. Вот вам и хваленый автор». *Юр. Беляев. «У А. В. Сухово-Кобылина»—«Новое Время» 1899 г., № 8355.*

44) *А. А. Голомбіевскій. «Драма въ жизни писателя»—«Русскій Архивъ» 1910 г. № II, стр. 243—290. Статьи П. Б. и П. Б. Россіева—там же, № VI, стр. 315—319. «А. В. Сухово-Кобылинъ: I. Изъ письма профессора Н. Н. Любавина къ издателю «Русскаго Архива». II. «Все о той же Сухово-Кобылинской драмѣ», замѣтки А. М. Рембелинскаго. III. «Дополненіе»—* там же, *№ VII, стр. 447—456. А. Рембелинскій. «Еще о драмѣ въ жизни писателя»—«Русская старина» 1910 г., № V, стр. 269—283.—«Еще про убіеніе француженки Симонъ-Деманшъ»—«Русскій Архивъ» 1910 № VI, стр. 636.*

45) *«Русская Старина» 1910 г., № V, стр. 284—288.*

46) Роман Сухово-Кобылина и Деманш красиво рассказан в статье В. М. Дорошевича *«Дело об убійстве Симон-Деманшъ» («Россия» 1900 г., № 500).* К сожалению, неизвестно, имели ли место в действительности подробности, сообщаемые здесь, или они являются созданием поэтического воображения автора.

47) «По городу, можете себѣ представить, жалуется Атуева Елькину, такіе пошли толки, суды да пересуды, что и сказать не могу: что Лидочка и въ связи-то съ нимъ была, и бѣжать-то съ нимъ хотѣла, и отца обобрать—это всѣ ужъ говорили, такъ что и глазъ показать ни къ кому не возможно было». *«Дело» действие первое явление 1-е.*

Не пощадила Сухово-Кобылина людская молва и в другом отношении. Одно время говорили, что он никогда не мог написать «Свадьбы Кречинского», потому что был безграмотен, и что название комедии списано с произведения какого-то малоизвестного французского писателя. *«Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ». Сезон 1905—1906 г.г. Приложение. Стр. 27.*

48) *«Къ біографіи А. В. Сухово-Кобылина». Сообщ. баронъ Н. В. Дризенъ.— «Историческій Вѣстникъ» 1903 г., № IV, стр. 221.*

49) Кроме непосредственных впечатлений, Сухово-Кобылин, создавая драму «Дело», пользовался сведениями, сообщаемыми ему другими. Так рассказ Ив. Сидорова о том, как с ним чуть не приключилась беда на ярмарке (V-е явление в первом действии), передан был ему М. С. Щепкиным. Другой рассказ того же Сидорова (там же), по свидетельству Сухово-Кобылина, представляет *случай, действительно имевший место и разсказанный ему купцом Сорокиным в Петербурге в 1848 году. Печатный экземпляр книги «Картины прошедшего» с собственноручными заметками автора,* из библиотеки покойного В. В. Протопопова. С ним мы имели возможность ознакомиться благодаря любезному содействию А. С. Полякова. См. также *«Библиотека В. В. Протопопова» СПБ. 1912 г. Стр. 26—28.*

50) Сравн. *І. В. Гессен. «Судебныя реформы», СПБ. 1905.*

51) *«Вѣстникъ и Библіотека самообразованія» 1903 г., № 20.*

52) Первоначально эта драма напечатана была за границей.

53) 31 августа на Александринском театре, а затем возобновлялась: 11 октября 1896 г. и 3 сентября 1903 г. Шла она также и на Михайловской сцене. *«Ежегодникъ Императорскихъ театровъ». Сезон 1902—1903 г. Приложение 3-е. Стр. 71—72 и Сезон 1903—1904 г., стр. 17—19.* Здесь же переименованы фамилии артистов и артисток, последовательно исполнявших роли в этой драме. Входило несколько раз «Дело» в репертуар Государственных театров и за последние годы.

По словам П. П. Гнедича, пьесу Сухово-Кобылина, эту «жертву, столько времени томившуюся в Главном Управлении по Делам Печати, впервые вырвал из чиновничьих когтей» А. А. Потехин. *«Хроника русскихъ драматическихъ спектаклей на Императорской Петербургской сценѣ 1881—1890 годовъ»—«Сборникъ историко-театральной секціи». Т. I. Петроград, 1918. Стр. 13.*

54) П. П. Гнедич полагает, что «Дело» в восьмидесятых годах прошлого столетия оказалось еще недоступным большинству публики, воспитавшей свои вкусы на

легкой комедии и оперетке 70-х годов, «Надо было пройти,—говорит он,—еще двадцатилетию, чтобы оценили его по достоинству, и оно заняло бы то место в драматическом репертуаре, что присуще ему по праву». *Там же. Стр. 13—14.*

55) О цензурных мытарствах «Дела» см. статью *бар. Н. В. Дризен «Очеркъ драматической цензуры эпохи Александра II» («Русскій библіофилъ» 1916 г., № II, стр. 43—45).* В ней между прочим указаны те места драмы, которые запрещены были для сцены.

В 1887 году в Москве было напечатано «Дело» 2-м изданием, исправленным и сокращенным по указанию сцены, как сказано на заглавном листе, и, само собою разумеется, по приказанию цензурного ведомства. Это издание, равно как и два экземпляра книги «Картины прошедшего», принадлежащие Центральной Библиотеке Русской Драмы Петроградских Государственных Театров, с цензурными заметками и исправлениями по указанию Сухово-Кобылина, ясно говорят о том, что последний сознавал или, по крайней мере, чувствовал недостатки своего произведения и не мало приложил трудов к тому, чтобы их исправить. Из наиболее значительных дополнений обращает на себя внимание вновь написанная им сцена, где фигурируют Нелькин и Лидочка, объясняющиеся друг другу в любви.

56) *Василій Сил—вичъ. «Московскія Вѣдомости» 1892 г., № 16.*

57) *Юр. Бѣляевъ. «Мельпомена». Стр. 115.*

58) *П. П. Гнѣдичъ. «Изъ моей записной книжки»—«Театръ и Искусство». 1913 г., № 14.*

59) О первом представлении этой пьесы см. *статью В. М. Дорошевича—«Россія» 1900 г., № 502.*

60) О жизни Сухово-Кобылина за последние 25 лет его жизни см. *Юр. Бѣляевъ. «Мельпомена». Его же—«У А. В. Сухово-Кобылина». «Новое Время». 1899 г., № 8355. Его же. «А. В. Сухово-Кобылинъ»—там же, 1903 г., № 9709. Почитатель. «А. В. Сухово-Кобылинъ»—там же, 1903 г., № 9708. А. Р. «Изъ воспоминаній о А. В. Сухово-Кобылинѣ»—там же, 1903 г., № 9712. Александръ Ергольскій. «Памяти А. В. Сухово-Кобылина. Изъ личныхъ воспоминаній»—«Одесскія Новости» 1903 г., № 5921. И. Д. Боборыкинъ. «За полвѣка».—«Русская Старина» 1913 г., № I, стр. 21—24. И. А. «Семинаристъ у А. В. Сухово-Кобылина»—«Историческій Вѣстникъ» 1908 г., № XII, стр. 1123—1128.*

61) *К. Ходневъ. «Встрѣча съ А. В. Сухово-Кобылинымъ»—«Русская Старина» 1903 г., № VI, стр. 625—628.*

62) *«Къ біографіи А. В. Сухово-Кобылина»—«Историческій Вѣстникъ» 1903 г., № IV, стр. 221.*

63) *Там же, стр. 220.*

Даже «Свадьба Кречинского», доставившая значительный доход казне, долгое время не приносила ему никакой выгоды, так как в прежнее время пьесы, поставленные в бенефис какого-либо артиста императорских театров, поступали в собственность дирекции и ею не оплачивались. Только лишь после усиленных и неоднократных ходатайств по разным инстанциям ему в конце-концов удалось, по приказанию Александра II, получить единовременное пособие в 5 тысяч рублей взамен гонорара за постановку его комедии на государственной сцене.

64) *«Русская Старина» 1903 г., № VI, стр. 628.*

65) По словам П. Б., по смерти Марии Ивановны Сухово-Кобылин женился в 1863 году на какой-то англичанке, которая скончалась 27 января 1868 года и похоронена на Введенских горах в Москве. Тому же П. Б. приходилось слышать и о третьей его супруге—русской. *«Русскій Архивъ» 1910 г., № VI, стр. 315, и № VII, стр. 455.*

66) См. следующие издания 1903 г.: *«Новое Время»—№ 9705, «Новости»—700, «Заря»—№ 13, «Московскія Вѣдомости»—71, «Нива»—№ 12, «Театръ и Искусство»—№ 12, «Правительственный Вѣстникъ»—№ 58, «Историческій Вѣстникъ»—№ 4, «Литературный Вѣстникъ»—№ 4, «Петербургскія Вѣдомости»—№ 71, «Русскія Вѣдомости»—№ 71, «Пр. и Ж.»—№ 17, «Вѣстникъ Европы»—№ 4 и «Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ»—сезон 1902—1903 г., приложение 2-е.*

[67]) «Свадьба Кречинскаго» первоначально появилась в «*Современникѣ» 1856 года т. 57*, а затем в том же году вышла отдельным изданием. В 1898 году она вновь была напечатана, с приложением 9 рисунков, и рассылалась подписчикам журнала «Будильникъ» в виде премии.

Были сделаны попытки написать новую пьесу, в которой в качестве действующего лица фигурировал Кречинский. Первая из них принадлежит А. Е. Ващенко-Захарченко («Смерть Кречинскаго». Сцены и картины въ 3-хъ актахъ М. 1862), вторая—Г. Т. Северцову-Полилову («Мостъ въ Америку—Кречинскій въ старости», комедия въ 4-хъ действияхъ СПБ. 1910 г.). Внешним образом также с «Свадьбой Кречинскаго» связана комедия в 2-х действиях В. Базарова—«Кречинскій въ юбкѣ» разрешенная в 1891 г. к представленію под заглавием «Преступная теща».

В самом начале текущего столетия Московской театральной библиотекой С. Ф. Разсохина издан был литографированный экземпляр комедии «Расплюевские веселые дни» («Смерть Тарелкина»). В нем есть, сравнительно с печатным текстом, разночтения, впрочем незначительного характера. Кроме того, в этом издании каждое действие имеет свой подзаголовок. Так 1-е называется *Вступление в должность*, 2-е *Закуска*, 3-е *Мечты*, 4-е *Как на свете все превратно*.

О Сухово-Кобылине и его литературной деятельности, кроме указанного выше, см. также: *О. Дымовъ... «Дилетантское творчество»—«Биржевыя Вѣдомости» 1903 г., № 33. Языковъ, Д. Д. «А. В. Сухово-Кобылинъ» М. 1903. Проф. Б. В. Варнеке. «Исторія русскаго театра». Скабичевскій, А. М. «Исторія новѣйшей русской литературы», Гл. XXIV. Бороздинъ, А. К. «Литература 19 вѣка»*.

А. А. Григорьев и А. Н. Островский.

I

Островский в оценке Григорьева.

Статья *В. С. Спиридонова.*

Аполлон Григорьев глубоко и верно понимал Островского. Но взгляды его на драматурга в свое время не были поняты, а затем и совсем были забыты, в чем повинен был отчасти сам Григорьев, не сумевший, в силу разных причин, с достаточной полнотой и определенностью выразить своего понимания автора «Своих людей». В своей статье «Русская литература в 1851 году» он торжественно объявил Островского «новым словом» в литературе, но не объяснил при этом, что он понимал под этим «новым словом». Враждебная критика подхватила это выражение и в течение ряда лет с легким сердцем потешалась над Григорьевым. «Новое слово»—писал Дудышкин—показывается лишь в самом конце долгого умозрительства г. Григорьева, как отрадное видение, как светлый призрак, как заря будущего. Он еще не нашел его, но ждет его от г. Островского, и уже заранее приходит в восторг при мысли, какое это будет удивительное «новое слово». Задав читателям эту загадку, г. Григорьев опускает занавес. Представление кончено. Многие, в свою очередь, могли бы спросить: сказал ли хоть одно «новое слово» сам г. Григорьев? Ответ будет не труден: он сказал так много «новых слов», что все фельетоны, взятые вместе, не произвели равного количества в целый год» [1]).

Понял Григорьева, но не согласился с ним Дружинин, смотревший на Островского, как на подражателя Гоголю. Разбирая «Бедную невесту», он говорил: «В настоящее время Островский еще подражает Гоголю, подражает ревностно и даже раболепно, подражает очень удачно, но не

---

[1]) «От. Записки» 1853, т. 86, отд. IV, стр. 45—49.

более», и, возражая, без сомнения, Григорьеву, добавлял: «нового направления он еще не сыскал, нового слова еще им не сказано!» [1]).

Не один Дружинин, а большинство критиков начала пятидесятых годов смотрело на Островского, как на подражателя Гоголю. Подобный взгляд на драматурга Григорьев считал глубоко ошибочным, но пока не решался обстоятельно высказаться по этому вопросу. «Об этом — писал он — надобно говорить слишком много или *покамест* вовсе не говорить. Сказать, что отношение Гоголя к действительности есть, так сказать, «трансцендентальное», тогда как отношение к ней автора «Своих людей» — совершенно прямое... значило бы подать только повод к нелепым предположениям, что мы ставим Островского выше Гоголя» [2]).

Брошенную здесь параллель между Гоголем и Островским Григорьев углубил в следующем году в своей статье «Русская изящная литература в 1852 году», где он главное место отвел разбору «Бедной невесты». В этой работе он снова повторил, что Островский преемник и продолжатель Гоголя, а отнюдь не подражатель, в чем легко убедиться, всмотревшись глубже в характер мировоззрения и в сущность творчества того и другого художника. Гоголь и Островский — оба с прочно сложившимся мировоззрением, сходным по своей сущности, но различным по своим оттенкам. Мировоззрение Гоголя имело характер отвлеченный, тревожный и болезненно юмористический. Мировоззрение же Островского было с оттенком, которое можно назвать «коренным русским миросозерцанием, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без уклонения в ту или другую крайность, идеальным, наконец.... без фальшивой грандиозности или столь же фальшивой сентиментальности» [3]).

Вследствие различия в мировоззрении того и другого писателя, различно было и отношение их к изображаемой действительности: отношение Гоголя выразилось «в юморе и притом в юморе страстном, гиперболическом [4]). Отношение же Островского к изображаемой жизни было «прямое, чистое, непосредственное, насколько вообще возможно такое отношение в век разъединения идеала и действительности [5]). А отсюда — не одинаковы были и задачи, какие были призваны разрешить в своем творчестве оба художника. Задача Гоголя была чисто отрицательная: «сказать, что дрянь и тряпка стал всяк человек, выставить пошлость пошлого человека, свести с ходуль так называемого добродетельного человека, уничтожить все фальшивое самообольщение, привести, одним словом, к полному христианскому сознанию». Свою задачу Гоголь выполнил гениально:

---

[1]) Соч. Дружинина, т. VI, стр. 639.

[2]) «Москв.». 1852, т. III, отд. V, рец. о «Библ. для чтения», стр. 45.

[3]) Полное собрание соч. и писем Ап. Григорьева, под ред. Вас. Спиридонова, т. I, стр. 159. Изд. П. П. Иванова. П-град. 1918.

[4]) Там же, стр. 110.

[5]) Там же, стр. 215.

он сказал «слово полное и цельное... слово, наконец, последнее, потому что дальше в его направлении итти нельзя и некуда» [1]). Нужно было «новое слово» и новое отношение к жизни. То и другое дал в своих комедиях Островский, явившийся на литературную сцену, как «разумное историческое и самостоятельное последствие» гоголевского слова. Он пошел в своем творчестве от того пункта, где остановился Гоголь, но пошел в ином направлении, в направлении прямого и спокойного выявления и изображения коренных основ народной жизни, сказав тут «новое слово» и показав новое отношение к действительности. В подтверждение своих соображений Григорьев дал в своей статье обстоятельный анализ «Бедной невесты», закончив его словами: «Бедная невеста», несмотря на свои недостатки, должна явиться «замечательным произведением во всякой литературе, а задачи ее так широки, благородны и новы, что, без сомнения, поставляют автора в главе современного литературного движения» [2]).

Статья Григорьева, богатая по содержанию и серьезная по своим взглядам, не получила справедливой оценки со стороны критики. «Отеч. Записки» и «Современник» обошли ее молчанием. Другие же органы не нашли в ней ничего достойного внимания, кроме отдельных слов, выражений и случайных промахов, которые они извлекли из статьи для того только, чтобы поглумиться над Григорьевым. Так, Булгарин наполнил три больших столбца случайно выхваченными из статьи словами и выражениями, не имеющими без связи с целым никакого смысла, и следующим образом закончил свой отзыв: «Автор статьи вводит в русский язык слова из всех возможных языков, чтобы другие подумали, что он силен в них... Настоящее шутовство! А ныне это в моде между писателями, которые, как говорит автор статьи, за *исходную точку* в литературе принимают появление в свет *Мертвых душ* и *Ревизора*, автора которых ставят *выше* Мольера и на одной линии, *хотя несколько выше*, с Шекспиром! Спрашиваю: для кого пишут эти господа? Откуда почерпают это смешение языков? Какие из этого могут произойти последствия для языка и слога?» [3]).

Григорьев более года не делал попытки говорить серьезно об Островском. Если он и писал о нем за это время, то лишь попутно. И только в 1854 году, увлеченный «Бедностью не порок», игранной на сцене, Григорьев снова заговорил восторженно о своем кумире, но на этот раз не в прозе, а в стихах. Он поместил в «Москвитянине» элегию-оду-сатиру, под заглавием: «Искусство и правда» [4]), где дал восторженную характеристику «грозному чародею» Мочалову, обрушился на выступавшую тогда в Москве Рашель, в игре которой он не нашел ничего, кроме фальши и искусственности, и пропел дифирамб Любиму Торцову, как национальному герою и «глашатаю истины»:

---

[1]) Там же, стр. 110, 146 и 147.

[2]) Там же, стр. 167.

[3]) «Северная Пчела» 1853, № 39. Курсив везде Булгарина.

[4]) В рукописи, хранящейся в Пушкинском Доме, «Рашель и правда».

. . . . . театра зала,
От верху до низу, одним
Душевным, искренним, родным
Восторгом вся затрепетала.
Любим Торцов пред ней живой
Стоит с поднятой головой,
Бурнус напялив обветшалый,
С растрепанною бородой,
Несчастный, пьяный, исхудалый,
Но с русской, чистою душой [1]).

Это стихотворение, верно выражавшее настроение кружка, но вызывающее по форме, дало враждебной критике повод к новым насмешкам над Григорьевым. Исключительна по своей грубости была насмешка М. А. Дмитриева. Григорьев в качестве эпиграфа к своему стихотворению взял стихи Лермонтова:

О как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в лицо железный стих,
Облитый горечью и злостью!

Воспользовавшись этим эпиграфом, Дмитриев написал на Григорьева эпиграмму, которая возмутила даже противников критика, эпиграмму такого рода:

Вы говорите, мой любезный,
Что будто стих у вас железный!
Железо разное: цена
Ему не всякая одна!
Иное на рессоры годно,
Другое в ружьях превосходно,
Иное годно для подков:
То для коней, то для ослов,
Чтобы и они не спотыкались!
Так вы которым подковались? [2])

Критика глумилась над «новым словом» Григорьева, но сама была бессильна понять Островского. Она порицала драматурга то за положительные, то за отрицательные типы и дошла, наконец, до того, что комедии «Бедная невеста» и «Не в свои сани не садись» отнесла к числу «слабых» и «фальшивых» произведений, а «Бедность не порок» охарактеризовала, как произведение «кичливой бездарности» [3]). А в это время Островский успел своими комедиями создать народный театр, снискать горячие симпатии общества и найти ряд последователей и подражателей, произведения которых охотно печатались в тех органах, где Островского

---

[1]) Стих. Ап. Григорьева. Под ред. Александра Блока. Стр. 153—160. Изд. К. Ф. Некрасова. М. 1916.

[2]) «Москв.» 1854, т. II, отд. VIII, стр. 20.

[3]) Слова Добролюбова. См. Полное собр. сочинений, под ред. Мих. Лемке, т. I, стр. 1—14. Изд. А. С. Панафидиной. СПБ. 1911.

зачисляли в разряд «кичливых бездарностей». При таком положении для выяснения значения Островского, как нового явления в литературе, нужно было говорить много и долго, а не ограничиваться провозглашением его «новым словом» и выражением восторга в стихах.

Это понял Григорьев и решил в 1855 году выступить с обширной работой о драматурге. По намеченному плану, он предполагал в ней сначала обозреть деятельность Островского, показать бессилие современной критики понять и оценить драматурга, как новое явление в литературе, а затем выяснить значение последнего, как выразителя коренных основ нашей народной сущности. Для последней цели он решил избрать далекий и окольный путь, начать, выражаясь его словом, «ab ovo», а именно: он хотел было предварительно проследить историю отношений нашей литературы к народности, начиная с далекого прошлого и кончая его временем включительно, чтобы потом рельефнее оттенить особенный характер этих отношений в творчестве Островского, по сравнению с предыдущей литературой, и тем самым определить его значение, как народного драматурга, выводящего нашу литературу на путь самостоятельного творчества.

Таков был план работы, оставшийся далеко невыполненным. В первой статье, напечатанной в 1855 году в «Москвитянине», Григорьев лишь кратко обозрел деятельность Островского, проследил отношение к нему современной критики, бегло остановился на некоторых литературных памятниках старины и едва коснулся Посошкова. Вторая же статья, с пометкой в конце: «Продолжение в следующей книжке, а до окончания еще очень далеко», была запрещена цензурой. Это обстоятельство, а затем материальная нужда, болезнь и поездка заграницу были главными причинами, помешавшими Григорьеву закончить свою работу. Спустя несколько лет, Григорьев вернулся к вопросу об отношении нашей литературы к народности, главным образом, в своих статьях: «Взгляд на русскую литературу по смерти Пушкина», «Тургенев и его деятельность» и «Развитие идеи народности в нашей литературе». До некоторой степени эти статьи являются продолжением и углублением вопросов, затронутых в статье «О комедиях Островского». Тогда же он посвятил специально Островскому статью: «После «Грозы» Островского». А затем в последние годы жизни он уделил много внимания драматургу в своих статьях о театре.

Статьей «После «Грозы» Островского», написанной в форме писем к И. С. Тургеневу, Григорьев начал «новый курс», в котором он намеревался повести «долгие и совершенно искренние речи» [1]) о значении деятельности Островского по поводу его последней драмы «Гроза». По своему содержанию этот курс не нов: Григорьев повторил и углубил в нем то, что он говорил уже о драматурге в своих статьях москвитяниновского периода. Но есть существенная разница в приеме или способе, каким пользовался Григорьев для выяснения значения Островского в своих

[1]) Соч. Ап. Григорьева, под ред. Н. Н. Страхова СПБ. 1876. Т. I, стр. 453.

прежних статьях и в этом последнем «курсе». Раньше он повел было свои рассуждения о драматурге издалека — «ab ovo», а теперь он сократил свой размах: «взял другой прием — кратчайший» [1]), начал с возражения Добролюбову и непосредственной оценки драматурга.

Григорьев справедливо указал в своем «новом курсе», что Добролюбов, взглянув на Островского через призму теории, увидел в его произведениях только то, что отвечало его теории, закрыл глаза на то, что ему было не нужно, или этому ненужному дал произвольное истолкование, согласное с своей теорией. И потому неудивительно, что жизнь, изображенная Островским, представилась Добролюбову «миром затаенной, тихо вздыхающей скорби, миром тупой, ноющей боли, миром тюремного, гробового безмолвия, лишь изредка оживляемого глухим, бессильным ропотом, робко замирающим при самом зарождении. Нет ни света, ни тепла, ни простора, гнилью и сыростью веет темная и тесная тюрьма». Над этим миром «буйно и безотчетно владычествует бессмысленное самодурство... не признающее никаких разумных прав и требований» [2]). На явную симпатию драматурга к таким чисто русским натурам, как Любим Торцов, Петр Ильич, Митя, Бородкин и Кабанов, на явную симпатию его к Большову, на любовный и трогательный характер семейных отношений, на типы русских матерей, на целый ряд нежных, глубоких и грациозных женских натур и т. д.—на все это, как ненужное ему, Добролюбов закрыл глаза. Целый мир, созданный художником, Добролюбов разрушил силою своего таланта, и на место живых образов поставил мертвые фигуры с ярлыками на лбу: самодурство, забитая личность, протестантка и т. д. Зато «Островский — замечает Григорьев — становится понятен, т.-е. теория может вывести его деятельность, как логическое последствие, из деятельности Гоголя. Гоголь изобличил нашу напоказ выставляемую, так сказать, оффициальную действительность. Островский подымает покровы с нашей таинственной, внутренней, бытовой жизни, показывает главную пружину, на которой основана ее многосложная машина — самодурство» [3]).

Григорьев допускает, что Добролюбов, как честный и искренний мыслитель, положил Островского на Прокрустово ложе не преднамеренно, а скорее бессознательно, основываясь на фактах, данных самим же драматургом. Деятельность последнего, как известно, не была единой и гармоничной. Произведения его, написанные в период, когда он стоял в центре «молодой редакции «Москвитянина», никакими сторонами не подходят под начала теории Добролюбова. В произведениях же, появившихся после распадения «молодой редакции», начиная с комедии «В чужом пиру похмелье»,

---

[1]) Письмо Ап. Григорьева к Н. Н. Страхову от 23 сентября 1861 г.

[2]) Пол. собр. соч. Н. А. Добролюбова, под ред. М. Лемке. Изд. А. С. Панафидиной. СПБ. 1912. Т. 3, стран. 322—323.

[3]) Соч. Ап. Григорьева, под ред. Н. Н. Страхова. Стр. 460—461.

Островский явно платит дань «современности» и даже «благодетельной гласности»: создает жиденькую, но честную фигуру Жадова, громящего своими тирадами и мир Вышневских, и мир Юсовых; создает честного механика-самоучку Кулигина, облеченного в немецкий костюм и обличающего русский быт и. т. д. Здесь Островский—не спокойный и объективный поэт, с любовью рисующий картины родного быта в произведениях первого периода, а писатель—с «лукавой тенденцией» [1]), некоторыми сторонами своей деятельности подтверждающий теорию Добролюбова.

Григорьев с уверенностью полагает, что «Добролюбов, хотя и односторонне, но логически верно вывел теорию из внимательного изучения многих и притом весьма ярких сторон второго разряда комедий и потом, увлеченный страстью к логическим выводам quand même, вопреки самой жизни, подвел под логический уровень и комедии первого разряда» [2]). И Островский, таким образом, неожиданно превратился под пером блестящего критика-публициста в великого писателя, но только как обличитель самодурства нашей жизни.

Не отрицая относительной верности теории Добролюбова, Григорьев, однако, считает слово «самодурство» узким, далеко не обнимающим смысла всех жизненных отношений в произведениях Островского, и имя «сатирика» и «обличителя» мало идущим к поэту, который «играет на всех тонах, на всех ладах народной жизни» [3]). В этом убеждается Григорьев путем тщательного анализа всех произведений драматурга, написанных в первый период, т. е. с 1847 по 1855 г. включительно. В этом же убеждает его и отношение к произведениям драматурга массы, под которой Григорьев подразумевал не одну какую-либо часть народа, а то, что «в известную минуту сказывается невольным общим настроением» во всех людях без различия звания, положения и умственного развития [4]). Симпатии и антипатии этой массы в комедиях драматурга коренным образом расходятся с теорией Добролюбова. А это весьма ценный показатель, так как Островский, как драматург, создавал свои типы не для кого-либо в отдельности, а «для массы, для которой он, пожалуй, как поэт ее, поэт народный, есть и учитель, но учитель с тех высших точек зрения, которые доступны ей, массе... с точек зрения, ею, массой, понимаемых, ею разделяемых» [5]). Особенно резко разошлась масса с Добролюбовым в понимании «Грозы», появившейся после «Темного царства». Эта драма, представленная на Александринской сцене, произвела на массу исключительно сильное и глубокое впечатление не вторым актом, который, хотя с трудом, но все же можно подвести под теорию Добролюбова, а концом третьего, где «решительно ничего иного нет, кроме поэзии народной

[1]) К. Леонтьев. Собр. сочинений. Изд. В. М. Саблина. М. 1912. Т. 8, стран. 105.
[2]) Соч. Ап. Григорьева, под ред. Н. Н. Страхова. Стр. 466.
[3]) Там же. Стр. 464.
[4]) Там же. Стр. 454—455.
[5]) Там же. Стр. 454.

жизни, смело, широко и вольно захваченной художником в один из ее существеннейших моментов, не допускающих не только обличения, но даже критики и анализа: так этот момент схвачен и передан поэтически, непосредственно... Вы знаете этот великолепный по своей смелой поэзии момент—эту небывалую доселе ночь свидания в овраге, всю дышащую близостью Волги, всю благоухающую запахом трав широких ее лугов, всю звучащую вольными песнями, *забавными*, тайными речами, всю полную обаяния страсти глубокой и трагически-роковой. Это ведь создано так, как будто не художник, а целый народ создавал тут. И это-то именно было всего сильнее почувствовано массою и притом массою в Петербурге, диви бы в Москве»...[1])

В подтверждение слов Григорьева здесь уместно будет привести мнение лица из той массы, о которой говорит критик, мнение К. Леонтьева, величайшего почитателя не Островского в «его всецелости», а таких его высоких произведений, как «Гроза», «Воспитанница», «Грех да беда», «Бедность не порок», «Бедная невеста» и т. д. Леонтьев еще студентом наслаждался этими чудесными произведениями и дома и в театре. Но, восхищаясь ими, он и юношей и в зрелом возрасте понимал их так, как понимал Григорьев, а не так, как Добролюбов. «До статьи Добролюбова — говорит он—нам всем, любившим тогда еще пьесы Островского, и в голову не приходило, что автор *обличает* все грубое и жесткое в быту старого купечества. Мы, любуясь в театре этими комедиями и читая их, воображали, напротив, что г. Островский изображает с любовью *русскую поэзию купеческого быта*... Аполлон Григорьев был только выразителем этого *общественного* чувства»[2]).

Анализ произведений драматурга и голос массы убеждают Григорьева, что имя для Островского — не сатирик и обличитель, а народный поэт. Ключ к пониманию его созданий—не «самодурство», а «народность», понимаемая в широком смысле, в смысле национальности. Стремление к народности началось в нашей литературе не с Островского, а гораздо раньше, но в деятельности последнего она определилась точнее, яснее и проще. В этом смысле Григорьев и назвал комедии драматурга «новым словом» в литературе, над которым так долго и жестоко глумилась враждебная критика. «Новое слово» Островского выразилось: *во-первых*, в новости быта, изображенного драматургом и до него не тронутого, если не считать некоторых рассказов Луганского и Вельтмана. Изображенная Островским жизнь—русская жизнь, его герои — типы русских людей; в миросозерцании, отразившемся в его комедиях, выразился взгляд на жизнь, свойственный «всему народу, определившийся только с большею точностью, полнотою и, так сказать, художественностью в передовых его слоях».

---

[1]) Там же. Стр. 449—450.

[2]) К. Леонтьев. Собрание сочинений. Изд. В. М. Саблина. М. 1912. Т. 8, стран. 101—102.

Под передовыми слоями Григорьев понимал «не касты и не слои, случайно выдвинувшиеся, а верхи самобытного национального развития, ростки, которые сама из себя дала жизнь народа» [1]). *Во-вторых,* в новости отношений автора к жизни вообще, к изображаемому быту и выводимым лицам в особенности. Отношение это было «объективное, спокойное, чисто поэтическое, а не напряженное, не отрицательное, не сатирическое», какое было у Гоголя, и «не сантиментально-желчно-болезненное», какое наблюдалось в произведениях петербургской натуральной школы [2]). *В-третьих,* «в новости манеры изображения», состоящей в объективном и жизненно-правдивом представлении жизни и человека, в противоположность творчеству Гоголя, изобилующему художественными гиперболами и лирическим юмором [3]). *В-четвертых,* «в новости языка, его цветистости, особенности». Герои Островского говорят языком своего сословия, при чем это язык—не касты и не местностей, а русский язык, развившийся на основе его коренных этимологических и синтаксических особенностей [4]).

Григорьев намеренно придал своей статье резко полемический характер, руководствуясь нескрываемым желанием вызвать на ответную полемику Добролюбова и других «тушинцев», как он обычно называл сотрудников «Современника». Но он ошибся в своих расчетах: по его же словам, от его статьи «приходили в восторг люди порядочные», но печатно ему никто не отвечал. Правда, потом ответил ему коротенько и, признаться, поверхностно Добролюбов в своей статье «Луч света в темном царстве», но это было уже месяцев через девять-десять после появления статьи Григорьева.

Это обидное молчание критики, а затем последовавшее недоразумение с редактором «Русского Мира», где печаталась работа, заставили Григорьева прекратить свой «курс» на первой же статье. А он надеялся вести долгие рассуждения об Островском, чтобы высказаться о значении его деятельности обстоятельно и до конца. Эта первая же статья из «курса», хотя и представляет собой законченное целое, все же далеко не выражает с достаточной полнотой и определенностью его взглядов на драматурга. Он не успел рассмотреть в ней произведений Островского второго периода и в связи с этим дать ответы на ряд существенных вопросов, только поставленных им в первой статье, а именно: «В самом ли деле Островский, начиная с комедии в «Чужом пиру похмелье», идет иным путем, а не тем, которым он пошел после первой своей комедии, в «Бедной невесте» и других произведениях? И который из этих двух путей указывало ему его призвание, *если* два пути действительно были (а они, эти два пути, являются необходимо, *если* только принять за объ-

[1]) Соч. Ап. Григорьева, под ред. Н. Н. Страхова. Стр. 469—477.
[2]) Там же. Стр. 469.
[3]) Там же. Стр. 469—470.
[4]) Там же. Стр. 469—477.

яснение деятельности Островского теорию Добролюбова)? И в котором из двух первых, равно капитальных произведений Островского, равно широко обнимающих изображенные в них миры — в «Свои люди сочтемся» или в «Бедной невесте» — выразилось в особенности призвание Островского, его задача, его художественно-общественное слово? И, наконец, точно ли есть в деятельности нашего первого и единственного народного драматурга раздвоение?...» [1])

Вопросы капитальной важности, но они, по мнению Григорьева, не только не разрешены, а скорее запутаны «Темным царством» Добролюбова. Без разрешения же этих вопросов Островский остается для нас таким же непонятным и загадочным явлением, каким он был в период появления «Бедной невесты».

В своих статьях о театре, напечатанных во «Времени», «Якоре» и «Эпохе», Григорьев уделил много места драматургу. В них он почти дословно повторил свой «новый курс» и разбор «Бедной невесты», взятый из статьи «Русская изящная литература в 1852 году», остановился еще раз на многих комедиях первого периода, углубив их понимание, и дал разбор многих комедий второго периода, особенно подробно остановившись тут на комедиях «Доходное место» и «Воспитанница». В этих работах мы найдем ответы на все вопросы, поставленные Григорьевым в «новом курсе».

Для Григорьева не было сомнения, что истинное призвание Островского выразилось не в «Своих людях», комедии «жестоких нравов», написанной в период, когда драматург находился под влиянием западников, а в «Бедной невесте», в которой он с любовью рисует картины родного быта—предмет беззаветных верований «молодого кружка», в центре которого стоял Островский. Но после 1855 года, когда распался кружок, в деятельности Островского определенно наметился уклон в сторону направления, выразившегося в «Своих людях», в чем несомненно сказалось влияние сотрудников «Современника», а вместе с тем и влияние духа времени. Ярче всего это влияние выразилось в «Доходном месте». В этой комедии драматург—не спокойный и объективный поэт, за что так ценил его Григорьев, а писатель с тенденцией, принесший «тирадами» Жадова дань современности. Драматург сам откровенно признавался Григорьеву, когда писал «Доходное место»: «тут будут наши гражданские слезы». И Григорьев признает, что слезы эти действительно есть в комедии, но только не в «тирадах» Жадова, а «в героическом лице земского стряпчего и в грустной драме нашей жизни, жертвою которой гибнут благородные и честные стремления хоть и недалекого, но впечатлительного юноши» [2]).

Не без влияния духа времени написана и «Воспитанница», произведение, правда, не менее великое, чем «Гроза» и «Грех да беда», но в которой изображены не бытовые явления русской жизни, а случайные и

---

[1]) Там же. Стр. 467.

[2]) «Якорь» 1863, № 31—32.

страшные порождения ненормально сложившихся условий нашей жизни. Уланбекова—не Кабаниха. Кабаниха—могучий, но окаменелый характер, вышедший целиком из нашего векового, упрямого быта. Уланбекова—«слизь», навязанная нашей жизни историческими случайностями. Кабаниху можно ненавидеть, но мы не отвернемся от нее с таким омерзением, с каким отвернемся от Уланбековой. «Среда жизни, создавшая Уланбекову иная, нежели среда жизни, создавшая Кабаниху», а отсюда—«иной характер двух трагедий, которых они виною. Страшная необходимость господствует в одной, столь же страшная случайность в другой». Надя гибнет, упоенная чарами ночи. Виной гибели Катерины—не ночь, а «быт... вольный, молодой быт приволжского города, прорывающийся своими молодыми побегами сквозь окаменелые формы мрачных преданий, протестующий против них из начал столь же, как и они, эти мрачные предания, если не более еще, коренных и народных, протестующий своею широкой песней, широкой гульбой, широким и напростейшим пониманием отношений мужчины и женщины; быт, в котором «наталкивают на грех» и овраг городской—узаконенное место гульбы, и ключ от калитки, и бойкая золовка с Ваней Кудряшом... Две жизни, равно исторически сложившиеся, две системы понятий там борются»[1]... В зимний ли вечер, в летнюю ли ночь отдается Катерина—безразлично: протест здесь не в природе, а в быту. В «Воспитаннице» же главное действующее лицо—весенняя ночь, раздражающая нервы.

Этими двумя комедиями Островский главным образом заплатил дань времени, и к этим комедиям вполне приложим «умнейший куншткюк формулы» Добролюбова. Остальные же комедии драматурга второго периода, если и подходят под теорию Добролюбова, то лишь отдельными местами и притом с большой натяжкой. Возьмем для примера первую и самую спорную комедию этого периода: «В чужом пиру похмелье». Для Добролюбова все в этой комедии—«грубость, и отсутствие честности, и трусость, и порывы великодушия—и все это покрыто тупоумной глупостью»[2]. К этому миру драматург не мог иначе отнестись, как сатирически и с обличением. Для Григорьева «В чужом пиру похмелье»—контраст двух миров: одного, разобщенного с отвлеченным законом и цивилизацией, и другого, разобщенного с бытовой жизнью. В обоих мирах, вследствие их замкнутости, развилось самодурство до ужасающих размеров. Но этот контраст взят Островским отнюдь не сатирически, а чисто поэтически[3].

Подвергнув анализу и другие комедии Островского второго периода, Григорьев и здесь приходит к выводу, что Островский, если не считать его комедий «Доходное место» и «Воспитанница»,—не сатирик и не обличитель, а национальный драматург, увековечивающий в своих произве-

---

[1]) «Якорь» 1863, № 42.

[2]) Пол. соб. соч. Н. А. Добролюбова, под ред. М. Лемке. Изд. А. С. Панафидиной. С. П. Б. 1912. Т. 3, стр. 395.

[3]) «Эпоха» 1864, № 3, стр. 238—239.

дениях «коренные, стало быть, нормальные, органические типы народной жизни—порочные или добродетельные—это ему совершенно все равно, увековечивает притом sine ira et studio,

Спокойно зрит на правых и виновных,

не задаваясь ни сочиненным идеалом, ни раздражением» [1]).

Вследствие незаконченности «нового курса» и других работ Григорьева о драматурге и разбросанности последних по разным журналам, некоторые критики, не собравши этих работ или недостаточно в них вдумавшись, неправильно истолковывали взгляды Григорьева на драматурга, полагая, что он смотрел на последнего, как на полного и всестороннего выразителя нашей народной сущности. Это ошибка. Полным очерком народной жизни для Григорьева был один только Пушкин. Островский же, по его взгляду, явился могучим, но односторонним выразителем только некоторых коренных черт нашего народного уклада, которые сохранились и жили по преимуществу в купеческом классе. Типы Островского—чисто русские, простые, по терминологии Григорьева—*смирные* типы. Но в нашей жизни имеются иные, диаметрально противоположные типы, а именно: пришлые, тревожные, по терминологии Григорьева—*хищные* типы, которых почти не коснулся Островский в своих комедиях и драмах.

По взгляду Григорьева, высказанному им еще в 1846 году, хищные и смирные типы—две стихии нашей родины. Первоначальный источник хищной стихии «варяги, элемент пришлый, бродячий завоевательный, элемент малый числом, но могучий нравственною силою, гордый сознанием этой силы и больше еще: запечатленный трагическою религиею Севера» [2]). Источником же смирной стихии являются славяне, элемент «оседлый, еще непосредственный, еще рассеянный, не собранный во-едино, не перебродившийся», над которым взял верх, возобладал варяжский элемент [3]). Оттуда пошли и не одно столетие прошли вместе эти две стихии, неосознанные и непримиренные, бессознательно ведя между собой напряженную борьбу, следы которой отразились в нашей литературе. И только Пушкин, наш первый и единственный художественный синтез всего нашего прошлого, соединил в себе воедино и примирил на время эти два элемента, озарив их светом своего гениального сознания. «Пушкин—читаем мы у у Григорьева—гениальный Протей, совместивший в своей богатой шекспировской организации все направления, ему предшествовавшие, и, следовательно, на него должно смотреть, как на полный, художественный результат прежней еще недостигшей самобытности литературы, и в нем неотдельно только, а слитно, совокупно найдете вы следы двух направлений, поколику они выразились в литературе, ему предшествовавшей» [4]).

---

[1]) Там же. Стр. 234.
[2]) «Финский Вестник» 1846, т. 9, отд. V, стр. 24—25.
[3]) Там же. Стр. 25.
[4]) Там же. Стр. 26.

Так смотрел Григорьев в 1846 г. на хищный и смирный элементы в нашей жизни. Через тринадцать-четырнадцать лет, когда он писал свои работы о Пушкине и Островском, его взгляды по существу не изменились, но изменилось отношение к этим двум началам. Раньше явно чувствовалось, что его симпатии всецело склонялись на сторону смирного начала, и он, пожалуй, верил в его конечное торжество и даже желал этого. Теперь же он полагал, что пришлый элемент, в течение ряда столетий тяготея над русской жизнью, успел уже настолько видоизменить душевный уклад нашего народа, войдя в него неотделимой стихией, что без него для нас стала немыслима дальнейшая жизнь, и Григорьев радовался этому, потому что только одно наше смирное начало неизбежно привело бы нас к «застою, закиси и моральному мещанству» [1]). Но, признавая полезность этой пришлой стихии, Григорьев в то же время находил, что ее необходимо постоянно обуздывать, умерять нашим смирным началом и держать в законных пределах. Иначе, освободившись из-под контроля она уже действует разрушительно и гибельно, как гибельно она подействовала на наши великие натуры: Лермонтова, Мочалова, Полежаева и др. Она же скосила и Пушкина, как только он на момент ослабил свою волю и дал ей свободу. Следовательно, нужно бороться не с пришлым началом, как таковым, которое само по себе полезно, а с его крайним проявлением. Так и поступал Пушкин. Он, признавая полезность и законность этой пришлой стихии, в своей художественной деятельности все время боролся не с ней, как таковой, а именно с ее крайним напряжением и чудовищным проявлением, до которых она доходила, вследствие тревожной волны романтизма и байронизма.

В эпоху отрицания и обличения Островский был для Григорьева «единственный коновод надежный и столбовой», но в нем не хватало «примеси африканской крови к нашей великорусской» [2]). И Григорьев страстно хотел, особенно в последние годы своей жизни, чтобы явилось новое дарование, которое затронуло бы новые струны народной души и таким образом дополнило бы Островского. Но этих мыслей Григорьев не успел высказать в своих статьях. Он только бросил их в неразвитом виде в письме к Страхову. «Островский—писал он ему—только одна сторона моего верования. Если бы я верил только в элементы, вносимые Островским—давно бы с моей *узкой*, но относительно верной и торжествующей идеей я внесся бы в общее всяние Духа жизни... Но я же верю и знаю, что одних этих элементов недостаточно, что это все-таки только membra disjecta poëtae, что полное и цельное сочетание стихий великого народного духа было только в Пушкине, что могучую односторонность исключительно народного, пожалуй, земского, что скажется в Островском, должно умерять сочетание других, тревожных, пожалуй, бродячих, но столь же существенных элементов народного духа в ком-

[1]) «Время» 1862, № 11, Совр. Обозрение, стр. 73.
[2]) Письмо Ап. Григорьева к Н. Н. Страхову от 19 окт. 1861 г.

либо другом. Вот когда рука об руку с выражением коренастых, крепких, *дубовых* (в каком хочешь смысле) начал пойдет и огненный, увлекающий порыв иной силы—жизнь будет полна, и литература опять получит свое «*царственное значение*». [1])

Отмеченные и разобранные нами статьи об Островском с отдельными замечаниями о нем, разбросанными в большом количестве по многим другим статьям и письмам Григорьева, в общем дают нам верное понимание драматурга. Но собрать эти статьи и замечания и привести их в систему—труд, доступный для немногих, особенно при отсутствии издания полного собрания сочинений и писем Григорьева. Это обстоятельство, думается нам, и является одной из главных причин того, что по сие время господствующим взглядом на драматурга считается взгляд Добролюбова—взгляд односторонний, но выраженный с «соблазнительной ясностью» в статьях его: «Темное царство» и «Луч света в темном царстве», а не взгляд Григорьева, более глубокий и верный.

* * *

Весьма ценным приобретением в смысле уяснения взглядов Григорьева на драматурга является печатаемая ниже его вторая статья «О комедиях Островского», в свое время, как мы сказали, запрещенная цензурой и теперь впервые появляющаяся в печати [2]).

По всем данным, эта статья была написана Григорьевым и сдана в печать во второй половине марта или в начале апреля 1855 года, т. е. вскоре после напечатания первой статьи «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене», которая была одобрена цензурою к напечатанию 11 марта 1855 года. Не позднее первой половины мая статья, уже в корректурных листах, была направлена для разрешения к напечатанию в Московский Цензурный Комитет.

Цензор, которому поручено было рассмотрение статьи, проявил исключительное рвение в отыскании в ней «опасных» мест. Тщательно просмотрев статью, он отметил в ней карандашом целый ряд выписок из Посошкова и рассуждений самого Григорьева в связи с этими выписками, показавшихся ему «затруднительными» в цензурном отношении.

Прежде всего цензор обратил внимание на выписку из Посошкова в десять строк, смутившую его тем, что в ней «с особенным усилием доказывается *неправый суд* в России и говорится даже «*о запустении во многих местах земли от неправды весьма застарелой*» [3]). Цензор соглашается, что эта мрачная картина, нарисованная Посошковым, относится ко вре-

---

[1]) Письмо к Н. Н. Страхову от 23 сент. 1861 г. Курсивы Григорьева.

[2]) Эта статья вместе с делом о запрещении ее найдена нами в архиве М. Н. П., в делах Главного Управления Цензуры за 1855 год, под №№ 137—150. 918/136.

[3]) Посошков цитируется несколько неточно. Курсив в отношении Московского Цензурного Комитета. См. ниже, стр. 175.—Доклад московского цензора о статье Григорьева пока не найден. Берем выдержки из отношения Московского Цензурно-

менам Петра Великого, современником которого был Посошков, но в то же время сомневается, не подаст ли «это повода к неправильным толкам, тем более, что автор статьи говорит, что «*Посошковым начинается целый ряд возвышенных, резких отрицаний*» (т. е. относительно правосудия), «*отмеченных именами известных наших писателей*» [1]).

Остановившись далее на выражении Григорьева: «Посошков — представитель отрицательной стороны народного взгляда, основанной на пламенной вере в то, что «Бог правда, и правду Он любит»—вере по существу своему жгучей, сухой и тревожной—вере, которая способна была бы иссушить сердце, если бы в том же народе не умерялась столь же пламенною верою в столь же высшее положение, что «Бог любы есть» [2])—цензор снова выразил сомнение, что «эти выражения не могут ли усилить повод к ложным толкам о неправде, негодование на которую, по словам автора, отмечено именем Гоголя, следовательно, может продолжаться и поныне».

Затем затруднило цензора место в статье, где Григорьев, сопоставляя взгляд Посошкова на суд, как на дело Божие, с «весьма тонкою, философски-развитою теориею о различии материальной и формальной истины», выработанною под влиянием римского права, писал, что по этой теории «разделили или, лучше сказать, разрубили все юридические отношения на две сферы: сферу отношений уголовных, в рассмотрении которой, по возможности, доискиваются материальной истины, и сферу отношений гражданских, в которых совершенно довольствуются истиною формальною, считая разыскание истины материальной нарушением прав частного произвола, составляющего душу, жизнь гражданского права—узаконивая таким образом недоверие частного произвола к обществу, с одной стороны, и с другой—давая место обществу только как пугалу в отношении к частному лицу» [3]). Эту мысль Григорьева вместе с целым рядом дальнейших мест в статье, поясняющих эту мысль, цензор признал «неприличными, могу-

---

го Комитета в Главное Управление Цензуры по поводу статьи Григорьева от 17 мая 1855 года, за № 161, которое представляет собой, если не дословное, то близкое к тому повторение доклада цензора.

[1]) Григорьев цитируется не вполне точно. Курсив в отношении Цензурного Комитета. См. ниже, стр. 176.

[2]) Цитируем точно Григорьева. См. ниже, стр. 176. В отношении Ценз. Комитета приведена только часть этой цитаты и притом в несколько извращенном виде. В нем так: «Далее... говорится *о вере* в правду, *жгучей, сухой и тревожной*, которая могла бы *иссушить сердце, если бы, в том же народе, не умерялась высшею верою* и проч.».

[3]) Цитируем точно Григорьева. См. ниже, стр. 184. В отношении Ценз. Комитета приведены только начало и конец этой цитаты, чем был затемнен смысл текста Григорьева. Приводим это место из отношения: «Речь идет о ложном направлении юридических начал в Европе. Сказано даже, что, *под влиянием Римского права, по этим началам «разделили или, лучше, разрубили юридические отношения на две сферы: отношений уголовных и отношений гражданских... узаконивая, таким образом, недоверие частного произвола к обществу и давая место обществу только как пугалу в отношении к частному лицу»*. Курсив в отношении.

щими—особливо по свойству изложения тех мест, подать повод молодым людям к неправильному толкованию и о Российском законодательстве, в котором судебные законы с точностью разделены на уголовные и гражданские, а Римское право преподается в наших университетах, хотя автор статьи... словами: «но там, где жизнь не раздвоилась» и проч.—дает чувствовать, что те места относятся собственно к законодательству Западной Европы».

Наконец, смутила цензора в статье Григорьева выписка из Посошкова, представляющая собой самое опасное место в книге последнего—проэкт: составить новую судебную книгу посредством представителей, выбранных от всех сословий, а особенно совет Посошкова: «*написав ты новосочиненные пункты всем народом освидетельствовать самым вольным голосом*» и т. д.[1]). Это рассуждение—замечает цензор—«также не может ли подать повода молодым людям к ложным толкам о нашем законодательстве?»

Московский Цензурный Комитет, разделивший вполне соображения своего цензора, 17 мая 1855 года представил статью Григорьева в Главное Управление Цензуры «на разрешение — может ли она быть допущена к напечатанию и притом вся ли вполне или с исключением мест, отмеченных карандашом». По приказанию Министра Народного Просвещения, статья, вместе с отзывом о ней московского цензора, при отношении от 9 июня 1855 года, за № 1004, препровождена была для вторичного рассмотрения чиновнику особых поручений при Главном Управлении Цензуры статскому советнику Волкову.

30 июня 1855 года Волков представил о статье Григорьева рапорт на «благоусмотрение» Министра Народного Просвещения, в котором он прежде всего подверг критике отзыв о статье Григорьева московского цензора. По его мнению, опасения последнего относительно цитат из книги Посошкова, приводимых Григорьевым, во многом были неосновательны. Посошков—писатель эпохи Петра Великого, и все сказанное в его книге относится к тому отдаленному времени. И потому «нельзя никак допустить, чтобы замечания, мысли и советы Посошкова могли быть применены к настоящему времени, а тем более подать повод к каким-либо неправильным и ложным толкам. Суждения и мнения Посошкова о разных описываемых им предметах (то и другое одностороннее и часто неправильное) не могут ни для кого служить авторитетом: все, что казалось Посошкову хорошим и полезным в его время, бесполезно и никуда не годно для настоящего», с чем «согласится каждый, кто только прочитает его сочинение». Не опасен Посошков и потому, что книгу его читали и станут читать очень немногие, ибо «по своему содержанию и по своему языку она не принадлежит к легкому, доступному и удобопонятному для всех чтению, она годится только, как материал для историка».

---

[1]) Курсив в отношении Ценз. Комитета.

Исходя из этих соображений, Волков полагал, что нет никакой надобности запрещать выписки из книги Посошкова, написанной им с «благонамеренной целью». Но он был не последователен: в дальнейшем, как мы увидим, он сам же исключил из статьи Григорьева одну цитату из «благонамеренной» книги, как могущую подать повод к ложным толкам.

Не вполне разделил Волков опасения московского цензора и относительно собственных суждений Григорьева, не найдя в них, за исключением двух мест, ничего «предосудительного и вредного».

Таким образом, рассмотрев статью Григорьева, Волков нашел, что из всех мест, отмеченных в ней московским цензором, следует исключить только три места:

Во-первых, суждение самого Григорьева, где говорится, что «Посошков—представитель отрицательной стороны народного взгляда, основанной на пламенной вере в то, что «*Бог правда, и правду Он любит*», и при этом присовокупляется: «вере по существу своему жгучей, сухой и тревожной—вере, которая способна была бы иссушить сердце, если бы в том же народе не умерялась столь же пламенною верою в столь же высшее положение»...[1]) Эти мысли Григорьева показались Волкову «противными понятию нашему о вере в благость и справедливость Божию: вера эта никогда не может быть жгучей, сухой и тревожной—она не может иссушить нашего сердца—напротив, она успокаивает нас и примиряет со многим в жизни. Этот несправедливый взгляд г. Григорьева на веру — заключает Волков—не может быть допущен в печати, и духовная цензура не допустила бы подобного рассуждения».

Во-вторых, пословицу, приведенную Григорьевым и не замеченную московским цензором: «Где явно — царь жалует, да псарь не жалует[2])— пословицу, опасную тем, что она, по мнению Волкова, могла получить неправильное истолкование и применение и вызвать разного рода замечания со стороны «некоторых известных чтецов и иных прочих лиц».

В-третьих, выписку из Посошкова, где высказывается пожелание, чтобы при составлении законов участвовали все сословия народа—от слов: «И сие мое речение многие вознепщуют, якобы аз Его Императорского Величества самодержавную власть снижаю; аз не снижаю Его Величества самодержавия».... до слов: «И аще кто узрит»...[3]) Исключением этого места Волков имел в виду «лишить читателя возможности делать какие-либо заключения о том, что Посошков, давая вышеупомянутый совет, имел при этом мысль о конституции, и чтоб скрыть эту мысль—прибегнул к оговорке».

«Предосудительного и вредного» в статье Григорьева оказалось немного. И потому можно было думать, что она будет допущена к напеча-

---

[1]) См. ниже, стр. 176.
[2]) См. ниже, стр. 178.
[3]) См. ниже, стр. 190.

танию, если не полностью, то с опущением опасных мест. Но Волков, набросив тень на московского цензора за его излишнюю придирчивость и пропуск одного «вредного» места, не пощадил и Григорьева, выдвинув в заключение новое основание для недопущения статьи в печати, редкое даже в цензурной практике: непригодность ее в литературном отношении. Он отказывался понять, к чему и с какою целью Григорьев поместил в в своей статье о комедиях Островского такое большое количество цитат из Посошкова, не коснувшись совсем самих комедий и только раз упомянув имя Островского. Правда, можно догадываться, что «конечный вывод из этой глубокомысленной, а потому, может быть, и непонятной статьи г. Григорьева есть тот, что он желает доказать повторение типов, с воззрениями Посошкова и стольника Потемкина, в типах, выведенных в комедиях Островского. Но к чему все это? Какую пользу принесет литературе нашей и читателям помянутое доказательство?—Ровно никакой! Какое кому дело — знать, что в записках Посошкова г. Григорьев открыл воззрения на жизнь и людей, сходные с такими же воззрениями героев в комедиях Островского, каковы, например, Русаков и отец Петра Ильича?—Надо полагать, что г. Григорьеву нечего более делать, как сочинять подобные умозрительные статьи, а редакции журнала «Москвитянин» необходимо нужно, за недостатком дельных и умных статей, наполнять чем-нибудь страницы своего журнала». —Статья Григорьева по своему «неудобопонятному изложению, переполненному выписками из Посошкова, кроме наборщика и корректора, едва ли найдет себе других читателей», и потому литература наша и читатели ничего не потеряют, если она «вовсе не появится в печати».

Главное Управление Цензуры на VII заседании, состоявшемся 16 июля 1855 года, рассмотрев статью Григорьева и представленные о ней отзывы московского цензора и Волкова, нашло «многие выписки и суждения в статье неуместными в журнале литературном, и всю вообще статью, по направлению ее, признало неодобрительною по правилам цензуры, почему и определило: не дозволять оную к напечатанию».

Василий Спиридонов.

II.

О комедіяхъ Островскаго и ихъ значеніи въ литературѣ и на сценѣ *).

(Продолженіе).

Статья *А. А. Григорьева* [1]).

Иdонележе прямое правосудіе у насъ въ Россіи не устроится, и совершенно не укоренится оно, то никакими мѣрами отъ обидъ богатымъ намъ быть, яко и въ прочихъ земляхъ, невозможно, такожде и славы добрыя намъ не нажить, понеже всѣ пакости и непостоянство въ насъ чинятся отъ неправаго суда и отъ нездраваго разсужденія и отъ неразсмотрительнаго правленія и разбоевъ. И инаго воровства много чинится, и всякія многія обиды содѣваются въ людехъ ни отъ чего инаго, токмо отъ неправаго суда; и крестьяне, оставя свои домы, бѣгутъ отъ неправды, и Россійская земля во многихъ мѣстахъ запустѣла, и все отъ неправды, и отъ нездраваго и отъ неправаго разсужденія. И какія гибели ни чинятся, а все отъ неправды!...

....« А безъ урону, я не чаю, установитися правдѣ, а прямо рещи—и не возможно правому суду установитися, аще сто другое судей не падетъ: понеже у насъ въ Руси неправда весьма застарѣла». (Соч. Ив. Посошкова. Москва. 1842 г., стран. 87, 85, 86). [2])

Эти слова Посошкова, человѣка, котораго самая природа была такъ устроена, что сердце кипѣло у него при видѣ всякой неправды, человѣка, который, подписываясь *мизирквашимъ рабичищемъ* [3]), подавалъ самые смѣлые проэкты—выражаютъ крайнюю степень того взгляда сверху, которымъ отмѣчены его поистинѣ драгоцѣнныя сочиненія. На первый разъ, этотъ взглядъ покажется столько же отрицательнымъ, какъ и взглядъ Котошихина—но различны основы обличенія *«вельми застарѣвшей на Руси неправды»* у двухъ этихъ писателей, представляющихъ собою двѣ стороны русскаго отрицанія. У Посошкова отрицаніе выходитъ изъ того высшаго положенія, которымъ начинаетъ онъ свою глубокомысленную главу «О правосудіи»: «Богъ правда: правду Онъ и любитъ. Аще кто восхощетъ Богу угодить, то подобаетъ ему во всякомъ дѣлѣ правду творити»,—по-

*) Примечания к статье см. ниже, стр. 191—*В. С.*

ложенія, которое переходило у него въ плоть и кровь, въ убѣжденіе души. У Котошихина отрицаніе—работа одной головы и притомъ головы, оправдывающей развратъ сердца: бѣглый дьякъ, явный прелюбодѣй и наконецъ убійца, подпадшій уголовной карѣ даже на чужбинѣ—Котошихинъ не былъ уполномоченъ на отрицаніе, какъ уполномоченъ на него Посошковъ, и мы нисколько не обязаны уважать его отрицательнаго взгляда, тогда какъ, напротивъ, на вѣру должны принимать то, что говоритъ [4]) Посошковъ, который не только отрицалъ, но и полагалъ, цѣлую жизнь дѣлалъ дѣло, цѣлую жизнь словомъ и примѣромъ собственнымъ проповѣдывалъ: «чтобъ дней своихъ никакіе люди даромъ не теряли, и хлѣба бъ даромъ не ѣли: Богъ не на то хлѣбъ намъ далъ, чтобы намъ его, яко червію съѣвъ, да въ тлю претворити. Но надобно, хлѣбъ ядши, дѣлать прибытокъ Богу и Царю своему, и всей братьѣ и себѣ, дабы не уподобитися непотребному червію, иже токмо въ тлю вся претворяетъ, а пользы ни малыя людямъ кромѣ пакости не содѣваетъ». (Соч. Посошкова, стр. 105).

Однимъ словомъ, повторяемъ опять: обличеніе и отрицаніе «вельми застарѣвшей неправды» выходитъ у Посошкова изъ основъ его идеальнаго взгляда. Мы увидимъ, какъ строго и сурово оно, увидимъ, какъ [5]) оно даже односторонне и иногда узко въ отношеніи къ живой жизни народа, но должны почтить его, должны признать его относительную законность. Имъ начинается цѣлый рядъ возвышенныхъ, болѣе или менѣе рѣзкихъ, болѣе или менѣе пламенныхъ, болѣе или менѣе правдивыхъ отрицаній во имя идеала,—отрицаній, отмѣченныхъ именами Кантемира, Фонъ-Визина, Грибоѣдова, Гоголя. Посошковъ—представитель отрицательной стороны народнаго взгляда, основанной на пламенной вѣрѣ въ то, что «Богъ правда: правду Онъ и любитъ»—вѣрѣ по существу своему жгучей, сухой и тревожной—вѣрѣ, которая способна была бы изсушить сердце, если бы въ томъ же народѣ не умѣрялась столь же пламенною вѣрою въ столь же высшее положеніе, что «Богъ любы есть» [6]).

Вѣра въ правду, необходимо порождающая желаніе осуществить на землѣ идею правды и притомъ,—если брать эту вѣру въ крайнихъ проявленіяхъ ея,—осуществить во что бы то ни стало, хотя бы и *не безъ урону*, употребляя выраженіе Посошкова [7])—по существу своему есть отрицательная, ибо выражается всегда въ отрицательномъ, обличительномъ отношеніи къ неправдѣ жизни. *Полагаетъ* она на мѣсто отрицаемаго только общія идеальныя основы, иногда весьма смутно, но всегда болѣе или менѣе личнымъ созерцаніемъ сознаваемыя. Тѣмъ оно выше, тѣмъ плодотворнѣе, чѣмъ яснѣе эти основы, чѣмъ онѣ объективнѣе, дѣйствительнѣе, чѣмъ болѣе стираются личныя причины раздраженія и замѣняется высшими нравственными. За раздраженіе бѣглаго дьяка Котошихина, основанное на личныхъ и притомъ нечистыхъ побужденіяхъ, за раздраженіе другихъ его послѣдователей, которые недовольны окружающею ихъ дѣйствительностію, потому что нѣтъ въ ней простору ихъ черезмѣру утонченнымъ потребностямъ,—потребностямъ развратнымъ, положимъ, хоть

посреди этой только, изъ окружающей дѣйствительности, нельзя дать мѣднаго гроша: оно не есть ярость по правдѣ, но только злорадство неправдѣ: оно подъ своимъ личнымъ угломъ зрѣнія всякую частную и случайную мерзость возводитъ въ общее, и само въ себя подрываетъ вѣру, потому-что, выводя на посмѣхъ черты мелкія, забываетъ, по злонамѣренности или по нравственной тупости, воздавать должную справедливость чертамъ крупнымъ, какъ-будто другіе такъ всѣ слѣпы, что ихъ не увидятъ. Пояснимъ примѣромъ: когда Котошихинъ, а вслѣдъ за нимъ и иные, основывающіеся на его словахъ, разсказываютъ, что «Россійскаго государства люди породою своею спѣсивы и необычайные ко всякому дѣлу, понеже въ государствѣ своемъ наученія никакого добраго не имѣютъ и не пріемлютъ, кромѣ спѣсивства и безстыдства и ненависти и неправды» [8]), они и не замѣчаютъ, что возникаетъ неминуемо вопросъ, откуда же брались и гдѣ имѣли «наученіе» столь многіе думцы Московскаго государства, промышлявшіе о государствѣ: въ сношеніяхъ ли съ Ордою, въ малолѣтство ли государей, въ смутныя ли годины бѣдствій народныхъ, вожди на ратномъ полѣ, которымъ мѣстническіе счеты не мѣшали знать ратное дѣло? И такъ какъ означенный приговоръ свой Котошихинъ произноситъ по поводу «неразумія» будто бы въ дѣлахъ внѣшнихъ сношеній, то спрашивается, откуда брались и гдѣ имѣли «наученіе» окольничіе и стольники, правившіе посольства въ чужихъ краяхъ, умѣвшіе то стойкостью, то ловкостію поддерживать неуклонно достоинство государственное;—откуда въ нихъ самихъ, въ этихъ, напримѣръ, Потемкиныхъ, Чемодановыхъ, Лихачевыхъ и иныхъ, бралася такая крѣпкая вѣра въ свое государство и его достоинство, въ изстари завѣщанныя формулы сношеній, вѣра въ достоинство своего народа, въ превосходство коренныхъ понятій своего быта,—откуда бралась въ нихъ такая раздражительность при столкновеніи съ обычаями, противорѣчившими этимъ кореннымъ понятіямъ? Чтобъ не ходить далеко, вырываемъ наудачу почти мѣсто изъ посольства Потемкина во Францію.

«Приходилъ къ посланникамъ Откупщикъ Маршалка Дюка де Грамона, и говорилъ: чтобъ ему Посланники велѣли дать сто дублоновъ золотыхъ пошлины со всего, что у нихъ есть Посольскаго платья и всякой рухляди. И Стольникъ Петръ и Дьякъ Семенъ ему говорили: Купецкихъ людей съ нами и товаровъ никакихъ нѣтъ, кромѣ Посольскаго платья, и никто ни чего у насъ не продавывалъ, имать тебѣ у насъ пошлины не съ чего. И тотъ Откупщикъ увидѣлъ у Посланниковъ Образы окладные, Спасовъ да Пресвятыя Богородицы, и говорилъ: Не токмо де съ вашего Посольскаго платья, и со всякой рухляди пошлину возьму, да и съ Образовъ, что на нихъ оклады серебряные съ каменьемъ и съ жемчуги. И Стольникъ Петръ и Дьякъ Семенъ ему говорили: *Врагъ Креста Христова! какъ ты не устрашился такъ говорить, что съ Образа Создателя нашего и Господа, Іисуса Христа, Сына Божія, и Пречистыя Его Матери, Пресвятыя Богородицы, что на тѣхъ Святыхъ и честныхъ Иконахъ утварь устроена по нашей благочестивой Христіанской вѣрѣ, и ты и съ того хочешь пошлину, скверный песъ,*

взять? Не токмо было тебѣ съ тѣхъ пречистыхъ Иконъ пошлина имать и съ Посольскаго нашего платья и съ рухляди *ни коими мѣры имать было не мочно, по тому посланы мы отъ Великаго Государя нашего, отъ Его Царскаго Величества, къ Великому Государю вашему, къ Его Королевскому Величеству, для великихъ Ихъ Государскихъ дѣлъ и для братскія дружбы и любви;* а купецкихъ людей и товаровъ никакихъ съ нами нѣтъ, для того и пошлинъ имать тебѣ съ насъ было не мочно. *А видя твое безстыдство и нравъ звѣрскій, какъ псу гладному, или волку несыту, имущу гортань восхищати отъ пастырей овцы, такъ тебѣ бросаемъ золото какъ прахъ. И выговоря ту рѣчь, Стольникъ Петръ бросилъ ему сто золотыхъ своихъ двойныхъ на землю.* И брося ему тѣ золотые, взялъ съ него писмо на Голландскомъ языкѣ за его рукою, чтобъ было про то вѣдомо у Королевскаго Величества въ Парисѣ, *съ чего пошлину взялъ тотъ Откупщикъ*» [9]).

Несомнѣнно, кажется, что раздраженіе посланниковъ, изумленныхъ еще прежде безнарядицею государства, гдѣ откупщикъ Маршалка Дюка де Грамона безъ пошлины пропустить ихъ не хочетъ, когда таможенный откупщикъ королевскій пропускаетъ—гдѣ явно—царь жалуетъ, да псарь не жалуетъ [10])—основано на началахъ весьма ясныхъ и твердо сознаваемыхъ, на возвышенныхъ понятіяхъ религіозныхъ и на возвышенныхъ же понятіяхъ о международныхъ отношеніяхъ, «потому посланы» они «для великихъ Ихъ Государскихъ дѣлъ и для братскія дружбы и любви». Откуда же все это бралось, какъ мыслимы такая высота и твердость взгляда, если *ученія никакого они не приняли, кромѣ сѣрсиства и безстыдства?*

Предупреждаемъ обвиненія въ частыхъ уклоненіяхъ, къ которымъ принуждены мы прибѣгать въ нашемъ разсужденіи, принявшемъ по обстоятельствамъ полемическій характеръ. Эти уклоненія въ отношеніи къ критикѣ нашей имѣютъ цѣль нѣсколько педагогическую. Обличая на каждомъ шагу свое совершенное незнакомство со всѣмъ тѣмъ, что не нынѣшнее, не вчерашнее и не третьегоднишнее, доказавши это недавно даже перепечаткою завѣщанія историка Татищева въ видѣ неизданнаго памятника и сочиненія какого-то г. Солнцева,—она сама требуетъ педагогическихъ указаній на понятія, языкъ и чувствованія невѣдомаго ей, но доселѣ вѣдомаго всей Руси міра,—котораго современное выраженіе назвали мы для вящшаго ея соблазна «новымъ словомъ». Подъ всякимъ приводимымъ нами примѣромъ критика должна подразумѣвать повтореніе одного и того же вопроса: чей это языкъ, чьи это понятія и чувствованія?—свѣряя все это, въ видѣ упражненія, съ тою или другою страницею той или другой драмы Островскаго, сличая Русакова, напримѣръ, или отца Петра Ильича, какъ типы, съ воззрѣніями Посошкова, или стольника Потемкина, или кого придется изъ русскихъ людей. Естественно, и даже самой критикѣ понятно, что такое сходство основъ не есть что-либо списанное или изученное, что оно Островскому, какъ художнику, а не критику, не ученому спеціалисту—далось весьма просто, синтетически, что повѣрка типовъ старыми типами, въ настоящую минуту нами производи-

мая, могла явиться только какъ поясненіе возникшихъ недоразумѣній— что, наконецъ, этого сходства *сдѣлать* не можно, ибо если художникъ приступитъ къ таковому дѣланію, не имѣя въ душѣ непосредственнаго синтезиса, то онъ только изсушитъ воображеніе. Вообще, умомъ до этого не дойдешь. Но можно и должно доходить умомъ и изученіемъ до поясненія подобныхъ явленій въ мірѣ искусства—и мы думаемъ, что критика наша, въ которой никакъ не хотимъ мы отрицать возможности добросовѣстности, не обидится за тѣ указанія, которыя мы себѣ позволяемъ, и подъ конецъ даже согласится съ нашими выводами, наведенная этими указаніями на многія соображенія, до сихъ поръ не обращавшія на себя должнаго съ ея стороны вниманія. Оговорившись такимъ образомъ, обращаемся снова къ Посошкову, какъ къ одному изъ типовъ, завѣщанныхъ намъ старою народною жизнію, и, съ другой стороны, какъ къ первому по времени изъ представителей отношеній мысли къ народности [11]).

Какъ высоко ставилъ Посошковъ свойства своего народа — всего лучше выражаютъ слова, которыя издатель его сочиненій поставилъ на нихъ весьма справедливо въ видѣ эпиграфа, золотыя слова изъ донесенія боярину Головину: «Много Нѣмцы насъ ушлѣе [12]) науками, а наши остротою, по благодати Божіей, не хуже ихъ, а они ругаютъ насъ напрасно». Свято бережетъ народность, подозрительно смотритъ на отношеніе къ ней другихъ народностей, не довѣряетъ ихъ дружелюбію: вѣря въ науку, не вѣритъ въ учителей... «Я истинно, Государь, не помалу дивлюся и недоумѣваюся, что сказываются Нѣмцы люди мудры и правдивы, а учатъ все насъ неправдою»... (стр. 272). «Вѣрить имъ—говоритъ онъ далѣе—вельми опасно: непрямые они намъ доброхоты, того ради и ученью ихъ не весьма надобно вѣрить. Мню, что во всякомъ дѣлѣ насъ обманываютъ и ставятъ насъ въ совершенные дураки» (стр. 273). «Мнѣ, Государь, весьма сумнительно въ иноземцахъ,—а праведно ль я сумняюся или блазнюся, про то Богъ вѣстъ, только то я совершенно знаю, что они всѣхъ земель торгуютъ торгами и всякими промыслами промышляютъ компанствами единодушно, и во всякихъ дѣлѣхъ себя они и свою братію хранятъ и возносятъ, а насъ ни во что вмѣняютъ» (стр. 272). «Нѣмцы никогда насъ не поучатъ на то, чтобы мы бережно жили, и ничего бъ напрасно не теряли; только то выхваляютъ, отъ чего пожитокъ какой имъ припалъ, а не намъ» (стр. 126). «Ей, Государь,—говоритъ онъ еще въ донесеніи своемъ боярину Головину,—надобно отъ нихъ опасатися, потому что свой своему по неволѣ другъ, и никогда иноземецъ не сверстаетъ съ собою Русскаго человѣка» (стр. 284). «И о семъ моемъ изъявленіи, чаю, что будутъ на меня гнѣваться, и если увѣдаютъ о мнѣ, что не на похвальбу имъ написалъ, всячески будутъ тщатися, како бы меня опроверщи. Я ихъ множицею видалъ, что они самолюбы, а намъ во всякомъ дѣлѣ лестятъ, деньги манятъ, а насъ всякими вымыслы пригоняютъ къ скудости и безславію» (стран. 212, 213). Его опасенія за народность простираются до крайней степени исключительности: мало знакомый, какъ и вся его эпоха—

не только въ Россіи, но во всей Европѣ, съ общими политико-экономическими законами, самъ создававшій ихъ изъ тѣхъ данныхъ жизни и торговли, которыя были у него подъ руками, Посошковъ видитъ повсюду и видитъ отчасти справедливо хитрость иноземцевъ, — совѣтуетъ поступать съ ними покруче. «Хотя они и хитры — говоритъ онъ — въ купечествѣ и въ иныхъ гражданскихъ расправахъ, а аще увѣдаютъ нашего купечества твердое положеніе о возвышеніи цѣны, то не допустятъ до двойныя цѣны; будутъ торгъ имѣть повсягодно, видя бо наше твердое постоянство, всячески упрямство свое прежнее и гордость свою всю и нехотя отложатъ: нужда пригонятъ и къ поганой лужѣ. Для насъ хотя они вовсе товаровъ своихъ къ намъ привозить не будутъ, мню, можемъ прожить безъ товаровъ ихъ; а они безъ нашихъ товаровъ и десяти лѣтъ прожить не могутъ. *И того ради подобаетъ намъ надъ ними господствовать, а имъ рабствовати передъ нами, и во всемъ упадокъ предъ нами держать, а не гордость*» (стран. 121, 122). «Намъ о томъ—прибавляетъ онъ въ другомъ мѣстѣ—весьма крѣпко надобно стоять, *чтобы прежнюю ихъ пыху въ конецъ сломить, и привести бы ихъ во смиреніе, и чтобы они за нами гонялись*». (стран. 139). Полный крѣпкой и основанной на матеріальныхъ фактахъ вѣры въ неисчерпаемое богатство своей родины, въ силы своего народа, во всемогущество самодержавной власти, ибо, какъ говоритъ онъ: «нашъ Великій Императоръ самъ собою владѣетъ, и въ своемъ государствѣ аще и копѣйку повелитъ за гривну имать, то такъ и можетъ правится»,— Посошковъ есть типъ столько же современный, сколько и старый: многихъ такихъ Посошковыхъ, съ окладистыми сѣдыми бородами, услышите вы до сихъ поръ—и услышите тотъ же языкъ, тѣ же разсужденія логически-здоровенныя, крѣпкія, вылившіяся прямо изъ жизни, — и столь же исключительныя. Съ такимъ же негодованіемъ скажутъ они, какъ и Посошковъ, про иноземцевъ: «Сіе странное дѣло, что къ намъ пріѣхавъ съ своими бездѣлками, да нашимъ матеріальнымъ товарамъ цѣну уставляютъ низкую, а своимъ товарамъ цѣну ставятъ двойную, а инымъ и выше двойныя цѣны» (стр. 122). Или: «Мнѣ сіе весьма дивно: земля наша Россійская, чаю, что будетъ пространствомъ не меньше Нѣмецкихъ, и мѣста всякія въ ней есть, теплыя, и холодныя, и гористыя, и моря разныя; морскаго берега колико подъ нами и смѣтить не возможно: *отъ Кольскаго острова*[13]*, если берегомъ ѣхать, то и годомъ всего его не изъѣхать — а никакія вещи у насъ потребныя не сыскалося*» (стран. 152). Когда читаешь эти слова, припоминаешь невольно многія другія, слышанныя отъ живыхъ людей: тотъ же толкъ, тотъ же тонъ,—тотъ же жаръ убѣжденія, не вырывающійся порывами, но ровный и постоянный.—Все понятно, все возвышенно въ этой могучей, спокойно увѣренно сознающей себя народности, все—отъ убѣжденія въ истинности и законности единой православной вѣры, ею исповѣдуемой, убѣжденія — передъ лицомъ котораго почти наравнѣ стоятъ кирки и мечети, убѣжденія, весьма характеристически выражающагося въ слѣдующихъ словахъ въ посольствѣ Лихачева во Флорен-

цію: «Въ Ливорнѣ церковь Греческая во имя Николая Чудотворца: а Протопопъ Аѳонасій; да въ Венеціи церковь же Греческая, а больше того отъ Рима и до Кольскаго острога нигдѣ нѣтъ благочестія»—убѣжденія, которое, мимоходомъ говоря, какъ непосредственное и крѣпко историческое, не имѣетъ ничего общаго съ безобразною нетерпимостью «Маяка» и псевдославянской школы Шишкова, — отъ другаго столь же незыблемаго убѣжденія въ томъ, что «Бѣлый царь надъ всѣми царями царь», по словамъ Голубиной книги, придающаго даже флоренскому князю Фердинандусу въ оффиціальномъ актѣ посольства рѣчь, соотвѣтствующую понятіямъ посланниковъ о величіи своего государя, котораго «государскимъ счастьемъ» они здоровы и сохранены отъ всякія напасти *), убѣжденія, засвидѣтельствованнаго великими событіями 1612 года и перешедшаго всею силою своею въ грамоту объ избраніи Михаила Романова — до увѣренности Посошкова, что мы, благодатію Божіею, «остротою» не хуже нѣмцевъ, и «они ругаютъ насъ напрасно»,—что имъ, иноземцамъ, а не намъ передъ ними «подобаетъ рабствовати», даже до исключительности, устами Посошкова требующей прекращенья ввоза товаровъ, которые «купя выпить, да выблевать, или принявъ разбить и бросить» [14]). — «Ихъ Нѣмецкихъ разсказовъ—говоритъ Посошковъ — намъ не переслушать: они какую бездѣлицу не привезутъ, то *надсѣдаясь*, хвалятъ, чтобы мы бо́льше у нихъ купили» (стран. 125, 124),—даже до той оригинальной политико-экономической близорукости, которая изъ страха за свое родное, самобытное, кровное думаетъ остановить неудержимое, готова вооружаться, напримѣръ, даже на заведеніе почтъ **). Все понятно въ этой могучей, полной

*) И Царскаго Величества здоровье сказано было отъ Посланниковъ Флоренскому Князю Фердинанду въ городѣ Пизѣ. И Князь у Посланниковъ принялъ Государеву грамоту и поцѣловалъ ее, и *почалъ плакать, а самъ говорилъ черезъ толмача по Италійски: за что меня холопа своего ваша пресловутый во всѣхъ Государствахъ и Ордахъ Великій Князь Алексѣй Михайловичь, всея Великія и Малыя и Бѣлыя Россіи Самодержецъ, изъ дальнаго великаго и преславнаго града Москвы поискалъ, и любительную свою грамоту и поминки прислалъ? А онъ Великій Государь, что небо отъ земли отстоитъ, то онъ Великій Государь: славенъ и преславенъ отъ конецъ до конецъ всея селенныя; и имя его преславно и страшно во всѣхъ Государствахъ, отъ ветхаго Рима и до новаго и до Іерусалима: и что мнѣ бѣдному воздать за его Великаго Государя велію и премногую милость?* А я, и братья мои Матіасъ и Леопольдъ и Янъ Гратіянъ, и сынъ мой Косма, его Великаго Государя раби и холопи: а его Царево сердце въ рукѣ Божіей;—*ужото такъ Богъ изволилъ.* А какъ князь съ Посланнымъ витался и говорилъ рѣчь, тогда стояли по обѣ стороны многіе Думные честные люди и служилые съ нагимъ оружіемъ.... Князь Фердинандъ *билъ челомъ*, Царскаго Величества Посланникамъ, во Флоренскъ ѣхать прежде себя, *для того, что де для васъ будетъ стрѣльба многая, а сторонніе подумаютъ, что для меня де стрѣльба, а не для васъ будетъ»* [15]).

**) Да пожаловали они прорубили изъ нашего государства во всѣ свои земли диру, что вся наша государственная и промышленная дѣла ясно зрятъ. Диражъ есть сія: здѣлали почту, а что въ ней Великому Государю прибыли, про то Богъ вѣсть, а колько гибели отъ той почты во все Царство чинится, того и исчислить невозможно. Что въ нашемъ государствѣ не здѣлается, то во всѣ земли розносится; однѣ иноземцы отъ нее богатятся, а Русскіе люди нищаютъ» (стр. 273).

свѣжихъ силъ и сознающей силы своей народности, которой такъ явно указуется Провидѣніемъ великая судьба начать истинно новую исторію, дополнить въ суммѣ пріобрѣтеній человѣчества огромные пробѣлы, оставленные древнею и средневѣковою.

Вѣками сложилась эта народность, и въ завѣщанныхъ вѣками формулахъ перешло крѣпко-сложившееся понятіе къ Посошкову. Стоя на самой вершинѣ, которой достигло развитіе этого понятія, утверждаясь на крѣпкихъ основахъ быта,—Посошковъ, кромѣ того, смотритъ сверху на самую вершину. И много причинъ было тому, что онъ смотритъ сверху. Дотолѣ, т.-е. до временъ Петра и Посошкова — сверху, въ продолженіи семивѣковаго развитія, смотрѣла и могла смотрѣть на бытъ только церковь православная въ лицѣ своихъ великихъ представителей: только ихъ требованія стоятъ выше уровня дѣйствительности, но замѣчательно въ высшей степени, что эти требованія прививаются незамѣтно, постепенно, и никогда не вторгаются насильственно,—хотя подобное отношеніе сверху явно съ самаго почти перваго появленія церкви на русской землѣ,—ясно видится въ посланіяхъ митрополита Никифора къ Владиміру Мономаху, этому идеальному типу князя-нарядника и охранника общиннаго быта, которому, во имя своего взгляда сверху, церковь, въ лицѣ своего краснорѣчиваго и глубокомысленнаго представителя, придаетъ византійское значеніе;—и поразительно огромная разница между понятіями Мономаха о самомъ себѣ, высказанными имъ въ его завѣщаніи, представляющемъ задушевную исповѣдь охранника и нарядника, который утеръ много пота за русскую землю, исповѣдь служебной дѣятельности, исчисленіе трудовъ, поднятыхъ на пользу земли, гдѣ князья и ихъ варяги, вѣроятно, еще долго были призванные—«находницы», по выраженію лѣтописи—и между тѣми понятіями, которыя развиваетъ въ одномъ изъ двухъ посланій своихъ къ нему глубокомысленный византійско-русскій духовный мыслитель [16]). Взглядъ сверху очевидно, освязательно борется со взглядомъ непосредственнымъ въ лѣтописцахъ: едва выразится онъ, напримѣръ, увѣщательно и поучительно въ прискорбномъ сѣтованіи по поводу смерти «перваго самовластца въ русской землѣ» Андрея Георгіевича Боголюбскаго, какъ на слѣдующей же страницѣ измѣнитъ себѣ лѣтописецъ своимъ неуходившимся еще и подъ монашескою рясою общиннымъ и даже мѣстнымъ характеромъ въ разсказѣ о «мизинныхъ людяхъ володимерцахъ», которые одною правдою своею перемогли старые города, Ростовъ и Суздаль, города, гдѣ «изначала и былъ такой же порядокъ, какъ у Новгородцевъ и Смольнянъ и Кіянъ и всѣхъ властей». Взглядъ сверху, взглядъ церковно-государственный долго идетъ извнѣ—и болѣзненный процессъ эпохи междуцарствія есть не что иное, какъ переходъ его во внутрь, въ плоть и кровь сложившагося государственнаго организма: государственный организмъ замкнулся, далъ отпоръ всему чуждому, постороннему и замкнулъ въ себѣ тотъ самый взглядъ, съ которымъ боролись нѣсколько вѣковъ народныя мѣстности, общины, междукняжескія и общинныя безнарядицы. Этотъ-то взглядъ перешелъ цѣльно,

со всѣмъ своимъ развитіемъ, въ Посошкова—онъ-то и есть идеальная основа его мышленія. «Паче-же вещественнаго богатства—говоритъ авторъ книги «*О скудости и богатствѣ*» въ самомъ началѣ своего сочиненія—надлежитъ всѣмъ намъ обще пещися о невещественномъ богатствѣ, то есть о истинной правдѣ; правдѣ отецъ—Богъ, и правда вельми богатство и славу умножаетъ и отъ смерти избавляетъ; а неправдѣ отецъ діаволъ, и неправда не токмо вновь богатитъ, но и древнее богатство оттончеваетъ, и въ нищету приводитъ, и смерть наводитъ».

«Самъ бо Господь Богъ рекъ: *Ищите прежде царства Божія и правды Его,* и приреченіе глаголя: *яко вся приложатся вамъ,* то есть богатство и слава [17]). И по такому словеси Господню подобаетъ намъ паче всего пещись о снисканіи правды; а егда правда въ насъ утвердится и твердо вкоренится, то не можно царству нашему Россійскому не богатитися и славою не возвыситися. То бо есть самое царства украшеніе и прославленіе и честное богатство, аще правда, яко въ великихъ лицахъ, тако и въ мизирныхъ, она насадится и твердо вкоренится, и вси, яко богати, тако и убозіи, между собою любовію имутъ жить, то всякихъ чиновъ люди по своему бытію въ богатствѣ довольни будутъ. Понеже правда никого обидить не пускаетъ, а любовь принудитъ другъ другу въ нуждахъ помогати; и тако вси обогатятся, а царскія сокровища со излишествомъ наполнятся; и аще и поборъ какой прибавочной случится, то, не морщася, платить будутъ. И аще Великой нашъ Монархъ Петръ Алексѣевичъ, по данной ему отъ Бога благодати и по самодержавной своей власти, вся нижеписанная моего мнѣнія предложенія въ бытіе произвести повелитъ, то, я чаю, и безъ прибавочныхъ поборовъ преизлище царская сокровища наполнятся» (стран. 2, 3).

Странная политическая экономія—ибо книга «О скудости и богатствѣ» по названію своему, естественно, должна имѣть политико-экономическое содержаніе—которая хочетъ обогощать людей и государства посредствомъ правды и любви! *Странный* взглядъ—и мудрено ли, что этотъ *странный* взглядъ, который доселѣ дѣлитъ съ Посошковымъ вся непосредственно мыслящая великая Русь, который вмѣстѣ съ нимъ наслѣдовала она отъ всего своего прошедшаго, убѣжденіе въ законности котораго испила она въ чашѣ спасенія, предлагаемой церковью всѣмъ вѣрующимъ и держащимъ, а способность къ воспринятію всосала съ молокомъ матери,—мудрено ли, что этотъ *странный* взглядъ не мирится, хотя доселѣ еще смутно, безсознательно и отчасти робко—съ требованіями другаго, на другой почвѣ выработавшагося взгляда, въ которомъ эгоизмъ является принципомъ и двигателемъ машины общественнаго благосостоянія, въ которомъ правда и любовь—суть нѣчто личное, вырабатываемое личнымъ процессомъ, однимъ словомъ, сами по себѣ, а государство, общество тоже само по себѣ; въ которомъ общественная жизнь есть такимъ образомъ чистый формализмъ,—въ которомъ узаконена, возведена въ науку двойственность внутренняго міра человѣка и общественнаго быта. *Странный* взглядъ! и какъ ему въ самомъ дѣлѣ выстоять противъ взгляда форма-

листовъ—«хоть мы, благодатію Божіею, остротою не́ хуже ихъ, и они ругаютъ насъ напрасно»[18])... Но еще *странне́е* то, что формализмъ самъ себя подорвалъ, самъ собою недоволенъ, самъ, въ наше время, ищетъ и и не находитъ точки соприкосновенія внутренняго со внѣшнимъ.

Выставимъ нѣсколько наиболѣе яркихъ *странностей* этого взгляда, поскольку являются онѣ въ книгѣ Посошкова.

Къ числу ихъ принадлежитъ постоянное требованіе, чтобы дѣло было настоящимъ дѣломъ, а не формою. Это, тоже *странное* требованіе, такъ сильно, что оно во всякія времена смѣется надъ формою безъ содержанія, гдѣ её ни подмѣтитъ, хотя бы даже у своихъ образованныхъ учителей. «Я сего не могу знать—говоритъ, напримѣръ, крестьянинъ Посошковъ на основаніи одной приглядки къ ратному дѣлу—что то за повычай древній солдатской, что только одно ладятъ, чтобы всѣмъ вдругъ выстрѣлить, будто изъ одной пищали: и такая стрѣльба угодна при потѣхѣ или при банкетѣ веселостномъ, а при банкетѣ кровавомъ тотъ артикулъ не годится: *тамъ не игрушку надобно дѣлать, а самое дѣло, чтобы даромъ пороха не жечь и свинцу на вѣтеръ не метать, но весь тотъ припасъ шелъ бы въ дѣло, по что сошлися.* Я много слыхалъ отъ иноземцевъ военныхъ похвалы такой, такъ де жестоко билися, что во огнѣ де стояли часовъ съ шесть, и никто де никого съ мѣста сбить не могли. *И сія похвала нѣмецкая—у нихъ бы она и была;* а намъ дай Боже ту похвалу нажить: съ Русскими де людьми биться нельзя; ежели де единожды выпалятъ, то де большую половину повалятъ. И такая битва не въ шесть часовъ, но въ одну минуту» (стран. 37, 38).

Но нигдѣ это требованіе *настоящаго* дѣла въ дѣлѣ не проявляется съ такою силою, какъ въ отношеніи къ суду. Другой, не странный взглядъ выработалъ подъ вліяніемъ Римскаго права весьма тонкую философско-юридическую теорію о различіи матеріальной и формальной истины—раздѣлилъ или, лучше сказать, разрубилъ всѣ юридическія отношенія на двѣ сферы—сферу отношеній уголовныхъ, въ разсмотрѣніи которыхъ онъ, по возможности, доискивается матеріальной истины, и сферу отношеній гражданскихъ, въ которыхъ онъ совершенно довольствуется формальною, считая разысканіе истины матеріальной нарушеніемъ правъ частнаго произвола, составляющаго душу, жизнь гражданскаго права,—узаконивая такимъ образомъ недовѣріе частнаго произвола къ обществу, съ одной стороны, и, съ другой, давая мѣсто обществу только какъ пугалу въ отношеніи къ частному лицу. Безконечное множество процессовъ, безконечная ихъ продолжительность, наибольшее отдаленіе момента процесса, извѣстнаго въ наукѣ Римскаго права подъ названіемъ litis contestatio; развитіе тонкаго искусства говорить ad libitum *за* и *противъ,* развитіе вполнѣ узаконенное,—все это—явленія, желаемыя въ теоріи *не страннаго* взгляда, такія явленія, въ которыхъ, говоря терминами теоріи—«отсвѣчивается идея личнаго, гражданскаго произвола»,—явленія, показывающія высшую степень развитія гражданскихъ отношеній,—факты, изъ узаконенія которыхъ и выте-

кается требованіе такъ называемой формальной истины. Оно можетъ быть и такъ: такъ по крайней мѣрѣ оно тамъ было—не могла же теорія возникнуть внѣ практики—но не мирятся съ этою теоріею требованія *страннаго* взгляда [19]). Во-первыхъ, на всякій судъ, уголовный или гражданскій, смотритъ онъ, какъ на дѣло царское и Божье, «понеже судья судитъ именемъ царскимъ, а судъ именуется Божій; того ради всячески судьѣ подобаетъ ни о чемъ тако не старатися, яко о правдѣ, дабы ни Бога, ни Царя не прогнѣвати. Буде судья судъ творитъ неправый, то у Царя пріиметъ временную казнь, а отъ Бога вѣчную... понесетъ [20]). А буде судья повѣдаетъ судъ самый правдивый и нелицепріятный по самой истинѣ яко на богатаго, тако на самаго убогаго и безславнаго, то отъ Царя будетъ ему честь и слава, а отъ Бога милость и царство небесное» (стран. 45). Въ непосредственной чистотѣ своей, требуя отъ правды—правды, этотъ взглядъ видитъ однако всю трудность приложенія къ жизни своихъ требованій: «Мой умъ—говоритъ Посошковъ—не постигаетъ сего, како бы прямое правосудіе устроити»; ибо въ самомъ дѣлѣ требованія эти не такъ легко осуществимы, какъ желаемыя явленія другаго взгляда, ибо сей послѣдній только раболѣпно узакониваетъ факты дѣйствительности: желаніе правды, если оно останется отвлеченнымъ, не будетъ умѣрено любовью, то тотчасъ же выскажетъ всю свою жгучую, отрицательную натуру въ тѣхъ или другихъ жесткихъ мѣрахъ отрицанія неправды: такъ оно высказывается и въ правдивой натурѣ Посошкова, и въ голосѣ многихъ старыхъ людей, которые, какъ отецъ Петра Ильича въ новой драмѣ Островскаго—прямо порѣшаютъ обо всѣхъ, идущихъ не по пути ими сознаваемой правды: «Таковымъ одна часть съ бѣсами»! [21]) или какъ Посошковъ о нѣкоторыхъ преступникахъ, что «таковому не надлежитъ живу быти ни сутокъ, но, изъ застѣнка вышедъ, вершить его»...

Но есть въ жизни самой, въ жизни народа, въ его коренныхъ вѣрованіяхъ крѣпко заложенное иное, высшее понятіе, то понятіе, которое, самого ли Посошкова, другаго ли, читавшаго его книгу, заставило поправить порывъ ревностнаго правдолюбца словами: «Осмотрись, старичокъ, и эту рѣчь вельми! [22]) Нѣсть грѣхъ, побѣждающъ Божіе человѣколюбіе!»—жизненное понятіе старика Агафона въ «Не такъ живи, какъ хочется», простирающее на все, даже на тварей любовь и сострадание,—понятіе, которое также можетъ доходить до своего рода крайности, но которое глубоко укоренено въ народѣ. Народъ—менѣе всѣхъ другихъ юридическій, что и сознаютъ смутно попрекающіе его въ прошедшемъ и въ настоящемъ отсутствіемъ юридическаго быта, не подозрѣвая только, что этимъ произносятъ ему величайшую похвалу. Глубокомысленнѣйшій изъ писателей нашего времени и самый пламенный изъ правдолюбцевъ, Гоголь—додумался до этого коренного свойства, разъяснилъ себѣ мыслію то, что Пушкинъ непосредственно, какъ самъ народъ, отмѣтилъ въ своей «Капитанской дочкѣ»—и смѣло высказалъ въ своей «Перепискѣ» въ письмѣ о «Сельскомъ судѣ и расправѣ», которое, какъ и вся книга, подверглось

тогда глумленію и упрекамъ [23]). «Судите—говоритъ онъ въ этомъ письмѣ—всякаго человѣка двойнымъ судомъ и всякому дѣлу давайте двойную расправу. Одинъ судъ долженъ быть человѣческій: на немъ оправдайте праваго и осудите виноватаго. Другой же судъ сдѣлайте Божескій: и на немъ осудите и праваго, и виноватаго. Выведите ясно первому, какъ онъ самъ былъ тому виною, что другой его обидѣлъ, а второму—какъ онъ вдвойнѣ виноватъ и предъ Богомъ, и предъ людьми. Одного укорите, зачѣмъ не простилъ своему брату, какъ повелѣлъ Христосъ, а другаго попрекните, зачѣмъ онъ обидѣлъ самого Христа въ своемъ братѣ. А обоимъ вмѣстѣ дайте выговоръ за то, что не примирились сами собою и пришли на судъ, и возьмите слово съ обоихъ исповѣдаться непремѣнно попу на исповѣди во всемъ... Вы извлечете оттуда для себя самого много добра и много прямыхъ и правыхъ познаній... *Правосудіе у насъ могло бы исполняться лучше, нежели во всѣхъ другихъ государствахъ, потому что изъ всѣхъ народовъ только въ одномъ Русскомъ заронилась эта вѣрная мысль, что нѣтъ человѣка праваго, и что правъ одинъ только Богъ. Эта мысль, какъ непреложное вѣрованіе, разнеслась повсюду съ нашемъ народѣ.* Вооруженный ею, даже простой и неумный человѣкъ получаетъ въ народѣ власть и прекращаетъ ссоры. Мы только, люди высшіе, не слышимъ ея, *потому что набрались пустыхъ, рыцарски-европейскихъ понятій о правдѣ* [24]). Мы только споримъ изъ-за того, кто правъ, кто виноватъ; а если разобрать каждое изъ дѣлъ нашихъ, придешь къ тому же знаменателю, то-есть—оба виноваты. И видишь, что весьма здраво поступила Комендантша въ повѣсти Пушкина «Капитанская дочка», которая, пославши поручика разсудить городоваго солдата съ бабою, подравшихся въ банѣ за деревянную шайку, снабдила его такою инструкціею: «Разбери, кто правъ, кто виноватъ, да обоихъ и накажи». («Переп. съ друзьями», стр. 187, 188)...

Но то, до чего Гоголь додумался и додумался болѣзненнымъ процессомъ, что, вслѣдствіе этого, и выразилъ онъ въ формулахъ нѣсколько рѣзкихъ, то весьма просто выражается въ непосредственномъ народномъ взглядѣ, слившемся съ той незыблемой основой, которая утвердилась крѣпко на почвѣ, такъ чудно приготовленной къ ея воспринятію: та же мысль, но [25]) не въ видѣ чего-либо умомъ постигнутаго, не въ видѣ чаянія, въ какомъ являются большею частію у Гоголя всѣ коренныя великорусскія созерцанія,—видна у Посошкова—у народа, вездѣ, гдѣ Посошковъ—народъ, гдѣ жесткая правда не увлекаетъ его къ жесткимъ отрицательнымъ мѣрамъ. «И егда кто богатый или самый убогій челобитную о обидѣ своей или и въ каковомъ ни есть случаѣ подастъ, то, *по моему мнѣнію простотному*, надлежитъ ее судьѣ принять, и замѣтить число подачи, *а къ запискѣ ее въ протоколъ не отдавать*, и самому судьѣ вычести ее со вниманіемъ и чтобъ чтенное памятовать. И высмотря челобитную втонкость, взять того челобитчика въ особое мѣсто и спросить его сице: *„Друже! подалъ ты челобитную о обидѣ своей, правъ ты на него бьешь челомъ?* И аще онъ речетъ самою правдою, то надлежитъ ему молвить: *„Господа ради самъ ея осмотри ты,*

чтобы тебѣ не впасти въ напасть и въ великой убытокъ, *паче же убытку въ грѣхъ не впади;* чтобы тебѣ во второе Христово пришествіе праведнымъ Его судомъ осуждену не быть», и сказать: *„Мы судимъ овогда право, овогда же и неправо; понеже мы не сердцевѣдцы, а тамо же нашъ гнилой судъ будетъ, но самый чистый и здравый*, и всякая ложь и правда будетъ явна, и не токмо большія дѣла, но и самая малая крупина будетъ обнажена, понеже самъ сердцевѣдецъ Богъ имать судити.... И аще ты сего человѣка изубытчишь напрасно, и на нашемъ судѣ аще и правъ будешь, а тамо оправданіе наше будетъ тебѣ въ большее осужденіе, буде напрасно его изубытчишь, а и насъ на грѣхъ приведешь. И аще ты самъ предъ нимъ чѣмъ виненъ, а надѣясь на свою мочь, потолочишь его, то уже самое горшее осужденіе пріимеши. И аще тогда и каятися будешь, да ничего себѣ не поможеши; и того ради нынѣ осмотрись, дабы тебѣ въ вѣчную погибель не вринутися. *Кто предъ Богомъ не грѣшенъ, и кто передъ Царемъ не виненъ!* Такожде и между собою како бы въ чемъ не поссоритися, *Господа ради не входи въ большую ссору, не приложи болѣзни къ болѣзни,* и суперника своего не вводи въ большой убытокъ. Если ты и правъ будешь, то не безъ убытку тебѣ будетъ; а если же да неправъ будешь, то его изубытчишь, а себя и наипаче въ великую напасть ввалишь: понеже всѣ убытки его, что онъ ни скажетъ, безсрочно доправлено на тебѣ будетъ, да въ казну заплатишь пошлины, а приказнымъ людемъ дашь заработныя деньги. *Пойди себѣ съ добрыми людьми подумай, и какъ ни-есть, хотя на себя поступя, а лучше помирись“.* (Соч. Пос.—стран. 51, 52).

Странный опять-таки судъ,—скажешь поневолѣ, имѣя въ виду другой, *не странный* взглядъ, который строго разграничиваетъ уголовный процессъ отъ гражданскаго и всякое вмѣшательство общественнаго элемента въ послѣдній называетъ нарушеніемъ правъ частнаго произвола, который радуется безконечному развитію гражданскихъ отношеній—ибо чѣмъ разнообразнѣе ихъ путаница, тѣмъ богаче и полнѣе наука гражданскаго права, тѣмъ утонченнѣе развивается юридическая діалектика, тѣмъ могущественнѣе по вліянію адвокатура [26]). Взглядъ же Посошкова, взглядъ народа, весьма грубо относится и къ разнообразію гражданскихъ отношеній, выражаясь нѣсколько насмѣшливо: «Я не знаю, что въ семъ *за краса,* еже такъ въ канцелярію челобитчиковъ натѣснится, что до судьи и дойти не мочи» (стран. 65), а о тонкой діалектикѣ гражданскихъ споровъ замѣчаетъ: «Аще кто умно будетъ разговаривать, то на тонкостныхъ словахъ можно познать, правду-ль сперва сказалъ или не правду; и буде признается въ немъ вина, то надлежитъ его и наипаче принудить съ великимъ притужаніемъ, *чтобъ онъ помиловалъ себя* и помирился» (стр. 53). Этотъ взглядъ сознается прямо, что «умомъ не постигаетъ, како бы прямое правосудіе устроити»,—чувствуя только законность своихъ требованій, онъ робокъ въ приложеніяхъ. «Токмо не безъ страха есмь о семъ,—говоритъ этотъ взглядъ въ лицѣ своего представителя,—еже азъ весьма мизиренъ и ученію школьному неискусенъ, и како по надлежащему достоитъ

писать, ни слѣда нѣсть во мнѣ, ибо самый простецъ есмь» (стр. 46). Онъ является еще, такъ сказать, какъ мать родила, въ первобытной наготѣ, не вооруженный наукою, но и безъ науки онъ уже сильнѣе другаго взгляда тѣмъ, что въ сущности его не лежитъ той страшной двойственности, которая въ наше время подорвала всѣ основы послѣдняго, какъ ни укрѣпляла ихъ наука—ибо наука исходитъ изъ жизни, а не создаетъ же жизнь, не сообщаетъ прочности тому, что гнило въ самомъ основаніи [27]).

Въ самомъ Посошковѣ, одномъ изъ замѣчательнѣйшихъ представителей этого взгляда—дорога именно непосредственность и притомъ опирающаяся на незыблемыя основы ученія церкви,—дороги тѣ мѣста, когда, по его словамъ, онъ, «возложився на Его Божію волю»—дерзаетъ мнѣніе свое «изъявити простотнымъ пйсьмомъ». Взгляды его сверху выше этого непосредственнаго только тогда, когда высота ихъ есть высота церковнаго ученія; во всѣхъ другихъ случаяхъ реформаторскіе его проэкты или не выше требованій его эпохи въ Европѣ, требованій, которыя были весьма не высоки: такъ, уголовныя его теоріи—не простираются далѣе несчастной теоріи устрашенія, умѣряемой только гораздо высшею ихъ непосредственностью; или односторонни—какъ всѣ чисто личныя стремленія къ правдѣ, и ведутъ къ какому-то государственному и моральному китаизму,—или поистинѣ [28]) превосходны и неоцѣненны только тогда, когда возникли изъ непосредственныхъ, дѣйствительныхъ опытовъ,—когда, однимъ словомъ, суть взгляды снизу, а не сверху.

Нигдѣ эта реформа снизу, на основаніи насущныхъ требованій дѣйствительности, требованій, подкрѣпленныхъ всѣмъ прошедшимъ, не является у Посошкова съ такой блистательной стороны, въ сравненіи со всѣми взглядами сверху и въ сравненіи съ тѣмъ, что мы называемъ не страннымъ взглядомъ, какъ въ разсужденіи о составленіи законодательства—или, что, можетъ быть, понятнѣе будетъ для послѣдователей не страннаго взгляда, въ вопросѣ о кодификаціи. Стоитъ только припомнить, какую вопіющую потребность представляютъ кодификаціи для Европы съ начала XVIII столѣтія—чтобы *оцѣнить* надлежащимъ образомъ ту праздную юридическую софистику, какую знаменитый Савиньи противопоставлялъ поборникамъ кодификацій [29]). Хоть и неловко нѣсколько касаться вопроса, повидимому, чисто юридическаго въ литературной статьѣ, но въ этой статьѣ мы имѣемъ дѣло по преимуществу съ народною сущностью и уловляемъ черты ея, гдѣ ни попало, въ той надеждѣ, что запасъ немногихъ нашихъ наблюденій и размышленій наведетъ другихъ на наблюденія болѣе мѣткія и размышленія болѣе систематическія. Законодательство Европы представляло, а когдѣ, какъ въ Англіи, до сихъ поръ представляетъ—хламъ развалинъ прошедшаго, поросшихъ мохомъ, съ новыми постройками и пристройками, смѣсь отжившихъ средневѣковыхъ формъ историческихъ съ формами болѣе или менѣе личными, смѣсь не разобранную, хаотическую, приводившую въ отчаяніе безконечнымъ разнообразіемъ мѣстностей. Поднялся необходимо вопросъ, какъ поступить съ этимъ хаосомъ? Уважить ли въ немъ мѣстное

и историческое—и ждать, пока наука, объяснивъ историческое, дойдетъ до единаго корня многоразличныхъ наростовъ: сущность разсужденій исторической школы; но вѣдь жизнь-то не ждетъ, а жизни нужны—законъ и знаніе закона, какъ хлѣбъ насущный?—или поступить съ Гордіевскимъ узломъ по-Александровски, пожалуй, по-Наполеоновски—оставить развалины и построить новое зданіе? [30]) Вопросъ жизненный и представляющій одну изъ сторонъ великаго вопроса, который разрѣшалъ XVIII вѣкъ—на Западѣ.... Но если жизнь не ждетъ и если практическое рѣшеніе не могло быть иное—какъ построить новое зданіе, то, во-первыхъ, на какихъ же основахъ его построить? Принять ли за gemeines Recht Римское право? но въ рукахъ цивилистовъ—оно сдѣлалось только юридической логикой, юридической діалектикой, оторвалось отъ всякой почвы—или личныя теоріи нѣкоторыхъ мыслителей, или одну личную волю законодателя? А во-вторыхъ—развѣ пренебреженныя мѣстности, развѣ историческія отработки не оживутъ, не отрыгнутся въ часъ своего разрушенія?.. Хоть они и поросли мохомъ, но въ нихъ таится жизнь посильнѣе жизни личной мысли или діалектической жизни—и цѣлый рядъ тѣхъ или другихъ реакцій неминуемо долженъ воспослѣдовать, и отрыжки болѣзненнаго организма приведутъ его еще въ болѣе неправильное состояніе..... А, между тѣмъ, невѣдѣніе закона есть самое важное изъ золъ государственныхъ—и сердцемъ будешь всегда скорѣе на сторонѣ мыслителей, которые, какъ Тибо [31]), придумываютъ тѣ или другія мѣры, реформы, чѣмъ на сторонѣ софистовъ, которые діалектически забавляются страшною путаницею и совѣтуютъ ждать всего отъ науки, а съ другой стороны, въ сердцѣ же найдутъ себѣ защиту и сожалѣніе пренебреженныя мѣстности и поросшія мхомъ прошедшаго историческія отработки! Странное и безвыходно трагическое положеніе [32]).

Но тамъ, гдѣ жизнь не раздвоилась, гдѣ прошедшее живетъ въ настоящемъ, гдѣ постоянно проходятъ одни и тѣ же начала,—тамъ, гдѣ въ правдахъ, уставахъ, грамотахъ, судебникахъ выростала одна и та же мысль, воплотясь, наконецъ, въ истинно-земское уложеніе, тамъ, гдѣ дѣло о разъясненіи закона порѣшилось простѣйшимъ образомъ—составленіемъ свода, въ который вошло все прошедшее, уцѣлѣвшее въ настоящемъ—тамъ, естественно, разсуждается не о томъ, какой законъ поставить, а какъ *усудить*—и порѣшается вопросъ весьма простымъ требованіемъ одной ясности: «А надобня такъ его усудить,—говоритъ Посошковъ—чтобъ и не весьма смышленный судья могъ право судить». Самый законъ всѣ знаютъ, какъ бы онъ разнообразенъ ни былъ, въ томъ смыслѣ, какъ знаетъ всякій русскій человѣкъ всякую пословицу, какова бы она ни была, т.-е. слыша ее, припоминаетъ, узнаетъ за родную, за знакомую, ибо всѣ наши юридическія положенія выросли, за исключеніемъ тѣхъ, которыя привились и большею частью не устояли,—изъ обычаевъ, доселѣ уцѣлѣвшихъ—но этотъ всѣмъ извѣстный законъ «надобно усудить» до той степени ясности, «чтобы и не весьма смышленный судья могъ право судить».

Ясно, что такъ «усудить» можетъ не личная теорія, а самъ народъ [33]): ясно поэтому и все разсужденіе Посошкова, въ которомъ онъ, простотою взгляда, совершенно народнаго, стоитъ несравненно выше всей своей эпохи. На страницѣ, предшествующей этому разсужденію, онъ, тоже по простотѣ, заплатилъ дань духу своей эпохи; во имя взгляда сверху, онъ только что совѣтовалъ выбирать статьи изъ нѣмецкихъ и даже турецкихъ судебниковъ. И за симъ, не подозрѣвая, вѣроятно, внутренняго противорѣчія въ самомъ себѣ, онъ продолжаетъ: «И къ сочиненію тоя судебныя книги избрать человѣка два или три изъ духовнаго чина самыхъ разумныхъ и ученыхъ людей, и въ Божественномъ писаніи искусныхъ, и отъ гражданства, кіи въ судебныхъ и во иныхъ правительныхъ дѣлахъ искусны, и высокаго чина, кои негорды и ко всякимъ дѣлахъ нисходительны, и отъ иныхъ чиновъ, кои невысокоумны, и отъ приказныхъ людей, кои въ дѣлахъ разумны, и отъ дворянства, кіи разумны и правдолюбны, и отъ купечества, кіи во всякихъ дѣлахъ перебыли бъ, кіи и отъ солдатъ смышлены, *и въ службахъ и въ нуждахъ натерпялся* и правдолюбивые, изъ людей боярскихъ, кіи за дѣлы ходятъ, и изъ фискаловъ. А мнится мнѣ: не худо бы выбрать изъ крестьянъ, кои въ старостахъ и въ сотскихъ бывали, и во всякихъ нуждахъ перебывали бъ, и въ разумѣ смысленные. Я видалъ, что и въ Мордвѣ разумные люди есть, то како во крестьянехъ не быть людемъ разумнымъ?».

«И написавъ тыи новосочиненные пункты всѣмъ народомъ освидѣтельствовать самымъ вольнымъ голосомъ, а не подъ принужденіемъ, дабы въ томъ изложеніи, какъ высокороднымъ, такъ и низкороднымъ, и какъ богатымъ, такъ и убогимъ, и какъ высокочинцамъ, такъ и низкочинцамъ, и самымъ земледѣльцамъ, обиды бы и утѣсненія *отъ недознанія коегождо ихъ бытія* въ томъ новоисправленномъ изложеніи не было».

«И написавъ совершеннымъ общесовѣтіемъ, предложить Его Императорскому Величеству, да разсмотритъ его умная острота. *И кіи статьи Его Величеству угодны, то тѣ тако да и будутъ; а кіи непотребны, тыи да извернутся, или исправить по пристоинству надлежащему. И сіе мое реченіе многіе вознепщуютъ яко бы азъ Его Императорскаго Величества самодержавную власть народосовѣтіемъ снижаю, азъ не снижаю Его Величества самодержавія, но ради самыя истинныя правды, дабы всякой человѣкъ осмотрѣлъ въ своей бытности, нѣтъ ли кому въ тыихъ новоизложенныхъ статьяхъ каковыя непотребныя противности, иже правости противна.* И аще кто узритъ какую неправостную статью, то бы безъ всякаго сомнѣнія написалъ, что въ ней неправость, и ничего не опасаяся, подалъ бы ко исправленію тоя книги; *понеже всякъ рану свою въ себѣ лучше чуетъ, нежели въ иномъ комъ.* И того ради надобно всякимъ людямъ (въ ?) [34]) свои бытности выстеречи дондеже книга не совершится; а егда она совершится, то уже никто не можетъ помочи; того бо ради и дана свободность, дабы послѣди не жаловались на сочинителей тоя новосочиненныя книги. *Того-то ради надлежитъ ю вольнымъ голосомъ и освидѣтельствовать, дабы всякая статья*

ни отъ кого порочена не была, но всякъ бы себя выстерегъ, и чтобы впредь никому спорить было не мочно, но въ вѣки вѣковъ было бы ненарушимо оно».

«Правосудное установленіе самое есть дѣло высокое, и надлежитъ его такъ разсмотрительно состроити, чтобы оно ни отъ какого чина незыблемо было. *И того ради безъ многосовѣтія и безъ вольного голоса* [35]) *никоими дѣлы невозможно; понеже Богъ никому во всякомъ дѣлѣ одному совершенную разумія не далъ, но раздѣлилъ въ малыя дробинки, кому-ждо по силѣ его: овому далъ много, овомужъ менѣе. Обаче нѣсть такого человѣки, ему же бы не далъ Богъ ничего; и что далъ Богъ знать малосмысленному, того не далъ знать многосмысленному;* и того ради и самому премудрому человѣку не надлежитъ гордиться и умомъ своимъ возноситься; и малосмысленныхъ ничтожить не надлежитъ, коихъ въ совѣтъ призывать надобно; *понеже малосмысленными человѣки многащи Богъ вѣщаетъ, и того ради наипаче ничтожить ихъ душевредно есть;* и того ради во установленіи правосудія вельми пристойно изслѣдовать многонароднымъ совѣтомъ». (Соч. Пос—стр. 76, 77, 78) [36]).

А. Григорьевъ.

(продолженіе въ слѣдующей книжкѣ, а до окончанія еще весьма далеко).

ПРИМЕЧАНИЯ.

[1]) Стр. 175. Пред оглавлением статьи написано карандашом, по утверждению Н. Барсукова, рукой Дубельта: «Сочинитель сказал неправду,—это не разбор комедий Островского, а это комедия г. Григорьева».

Первая статья «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене», напечатанная в свое время в «Москвитянине» (1855, т. 1, № 3, стр. 97—118), вошла в Соч. Ап. Григорьева, под ред. Н. Н. Страхова (СПБ. 1876. Т. I), в Собрание соч. Ап. Григорьева, под ред. В. Ф. Саводника (М. 1915. Вып. XI) и в Полное собрание соч. и писем Ап. Григорьева, под ред. Василия Спиридонова. Изд. П. П. Иванова. П—град. 1918. Т. I.

[2]) Стр. 175. Строки в цитате из Посошкова, от слов: «и от нерассмотрительного правления и разбоев»—и до конца, подчеркнуты московским цензором простым карандашом и заключены в скобки, а на полях, против этих строк, им сделана карандашом же пометка: «Все это относится до того времени, в которое это написано, а именно, до Петровского времени». Цифры 85 и 86, показывающие, на каких страницах в соч. Посошкова помещаются подчеркнутые строки цитаты, зачеркнуты, что доказывает, что цензор, читая статью Григорьева, сверял цитаты из Посошкова с подлинником. На эту цитату, как на «неудобную» по цензурным соображениям, цензор делает указание в разборе статьи Григорьева. См. выше, стр. 170—171.

Конец цитаты в тексте Посошкова, в редакции М. П. Погодина, так: «вельми застарѣла». Ср. Соч. Ивана Посошкова. М. 1842. Стр. 86. — В этой и последующих цитатах из Посошкова много погрешностей против текста последнего в правописании отдельных слов и в пунктуации, изредка встречаются извращения отдельных слов и замена одних слов другими, как выше приведенная неточность. Мы имеем перед собой статью Григорьева в корректурных листах и только небольшую часть ее—конец, начиная со слов: «Посошкова, в котором он, простотою взгляда»... (стр. 190)—в рукописи, которую нам удалось найти в Пушкинском Доме, в бумагах Дашкова, и потому относительно большей части статьи мы не знаем, что в ней из указанных погрешностей надо отнести на счет недосмотра Григорьева и что на счет недосмотра типографии или корректора. В силу этого, правописание, пунктуацию и извращения отдельных слов в цитатах из Посошкова мы исправляем, согласно с правописанием текста последнего в редакции Погодина. Замену же одних слов другими мы оставляем в тексте Григорьева без исправления, оговаривая такие случаи в примечаниях.

[3]) Стр. 175. Этот и все дальнейшие курсивы в статье, за исключением одного, принадлежащего Посошкову и оговоренного нами в примечании, принадлежат Григорьеву, а потому в дальнейшем мы не будем оговаривать их.

[4]) Стр. 176. Выражение: «На веру должны принимать то, что говорит», и далее местоимение «который», стоящее после слова «Посошков», московским цензором подчеркнуты карандашом и заключены в скобки, как предназначенные к исключению. Здесь, как и во всех других местах, цензор, подчеркивая и заключая в скобки слова и выражения текста, делал новую правильную расстановку знаков препинания с помощью корректурных знаков. Во всех подобных случаях смысл речи Григорьева совершенно менялся. Выполняя, кроме прямых своих цензорских обязанностей, еще обязанности редактора и корректора, московский цензор, очевидно, допускал возмож-

ность, что статья Григорьева, по исключении из нее «опасных» мест, в урезанном и искаженном виде могла быть допущена к напечатанию.

[5]) Стр. 176. Слова: «Мы увидим, как строго и сурово оно, увидим, как»... и ниже выражение, начиная со слов: «Им начинается»... и кончая словами: «именами Кантемира, Фон-Визина, Грибоедова, Гоголя»—московский цензор подчеркнул и заключил в скобки. В своем отзыве на эти слова он обратил особое внимание. См. выше, стр. 171.

[6]) Стр. 176. Выражение: «вере по существу своему жгучей, сухой и тревожной—вере, которая способна была бы изсушить сердце, если бы в том же народе не умерялась столь же пламенною верою въ столь же высшее положение»—на которое московский цензор не обратил внимания, Волков подчеркнул красным карандашом, заключил в скобки и несколько раз перечеркнул сверху вниз. Это выражение—одно из наиболее «опасных» мест в статье Григорьева, намеченных Волковым в своем докладе к исключению. См. выше, стр. 173.

[7]) Стр. 176. Слова: «хотя бы и не без урону, употребляя выражение Посошкова»—московским цензором подчеркнуты и заключены в скобки.

[8]) Стр. 177. Григорьев несомненно сознательно переделал орфографию текста Котошихина на современную. Оставляем ее без исправления. Ср. «О России въ царствование Алексея Михайловича». Соч. Григория Котошихина. Изд. Имп. Археологической Комиссии, Изд. 4-е. СПБ. 1906. Стр. 52—53.

[9]) Стр. 178. В цитате изменено несколько правописание. Исправляем его, согласно с подлинником. Ср. «Древняя Российская Вивлиофика», изданная Николаем Новиковым М. 1788. Ч. IV, стр. 466—468.

[10]) Стр. 178. Выражение: «гдѣ явно—царь жалуетъ, да царь не жалуетъ», пропущенное московским цензором, Волков зачеркнул красным карандашом. Это второе «опасное» место в статье Григорьева, отмеченное Волковым в своем отношении, как недопустимое в печати. См. выше, стр. 173.

[11]) Стр. 179. Здесь становится вполне ясным, что понимал Григорьев под «новым словом» Островского. См. выше, стр. 157, 164—165.

[12]) Стр. 179. В самом тексте Посошкова Погодин напечатал: «умнѣе»—и сделал сноску: «В моем списке «ушлѣе». Ср. Соч. Ивана Посошкова. М. 1842. Стр. 273.

[13]) Стр. 180. Так в тексте Посошкова, проредактированном Погодиным. Несомненная ошибка. Надо: Кольского острога, как это правильно напечатано в посольстве Лихачева во Флоренцию (см. ниже и прим. 16) и в соч. Аввакума. См. Соч. бывшего Юрьевецкого протопопа Аввакума Петрова. Изд. Братства св. Петра Митрополита. М. 1916. Стр. 12 и 169.

[14]) Стр. 181. В тексте Посошкова на месте слова «выблевать» Погодин поставил многоточие, заменив им, повидимому, какое-то нецензурное слово. И вряд ли это было «выблевать», как предположил Григорьев, заменивший многоточие этим словом. На странице 124 у Посошкова напечатано: «А нам бы то их питье выпить, да. . . . а иное и выблевать. Очевидно, что и в приведенной у Григорьева цитате многоточием заменено было не «выблевать», а какое-то другое слово.

[15]) Стр. 181. В цитате изменено несколько правописание. Исправляем его, согласно с правописанием подлинника. Ср. «Древняя Российская Вивлиофика». Ч. IV, стр. 344 и 345—346.—Взгляд на Лихачева, Потемкина и Чемоданова, выраженный здесь, Григорьев повторил потом в своих статьях: «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» («Русск. Слово» 1859, № 2) и «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина. Вступление. Народность и литература» («Время» 1861, № 2).

[16]) Стр. 182. *Никифор*—киевский митрополит, грек по происхождению, приехавший в Россию в 1104 году и умерший в Киеве в 1121 г. До нас дошло несколько произведений Никифора нравоучительного характера, в том числе: «Послание к великому князю Владимиру Мономаху» и «Послание о латинянах» к нему же. Произведения Никифора напечатаны в «Русских Достопамятностях» (ч. I и III), в «Памятниках российской словесности XII в.» и во II т. «Истории русской церкви» Макария.

[17]) Стр. 183. В тексте Посошкова после слова «слава» стоит: (Матѳ. гл. 6, ст. 33). Григорьев опустил это указание. Московский цензор, обративший на это внимание, после слов «приложатся вам» сделал карандашом сноску: «Здесь должно быть указание Еванг., главы и стиха». Волков, повидимому, не зная, что указание на Евангелие имеется в тексте Посошкова, под сноской цензора написал красным карандашом: «Это выноска, в которой нельзя прибавлять. Е. В.» Потом это замечание Волкова было кем-то слегка зачеркнуто простым карандашом.

[18]) Стр. 184. Очевидно, Григорьев цитировал Посошкова по памяти и не вполне точно. Вполне правильно приведена Григорьевым эта цитата выше. См. стр. 179 и прим. 12.

[19]) Стр. 185. Рассуждение Григорьева об юридических теориях, начиная со слов: «Другой, не странный взгляд выработал под влиянием Римского права»... и кончая словами: «но не мирятся с этою теориею требования странного взгляда»—московский цензор подчеркнул карандашом и заключил в скобки, как одно из наиболее «опасных» рассуждений Григорьева. См. выше, стр. 171—172.

[20]) Стр. 185. Григорьев цитирует Посошкова несколько не точно. У последнего это место читается так: «Буде судья суд поведает неправый, то у Царя приимет временную казнь, а отъ Богу (!) вечную, не токмо на теле, но и на душе казнь вечную понесет».

[21]) Стр. 185. Не точно. У Островского читается так: «И таковым одна часть с врагом». Ср. «Не так живи, как хочется». Д. I. Явл. 3.

[22]) Стр. 185. Думаем, что тут недосмотр корректора. Следует читать: «внемли». Следующие слова в цитате взяты из 4-й молитвы Симеона Метафраста, где они читаются так: «Несть грех, побеждающ человеколюбие Твое».

[23]) Стр. 186. К «Переписке с друзьями» Гоголя отнесся с «ожесточенной враждой» Белинский (соч., под ред. С. А. Венгерова, т. X, стр. 435—455. Его же знаменитое письмо к Гоголю), мягче, но также несочувственно встретили ее Н. Ф. Павлов («Соврем.» 1847, т. III, отд. IV, стр. 1—16; т. IV, отд. IV, стр. 88—93), Губер («Спб. Вед.» 1847, № 35), критики «Фин. Вестника» (1847, т. 14, отд. V, стр. 32—37) и «Лит. Газеты» (1847, №№ 4, 5 и 6), и «глумились» над ней органы Булгарина и Сенковского («Сев. Пчела» 1847, №№ 67, 74 и 75. Ст. Я. Я. Я. (Л. В, Бранта). «Библ. для чтения» 1847, т. 80, отд. VI, стр. 42—50). Сам Булгарин приветствовал «Переписку», но это приветствие было тоже своего рода «глумлением» («Сев. Пчела» 1847, № 8). Только Шевырев в «Москвитянине» (1848, ч. I, № 1) и Григорьев в «Моск. Город. Листке» (1847, №№ 56, 62—64) сочувственно отнеслись в книге Гоголя.

Статья Григорьева о «Переписке» была исключительна по своей смелости, прямоте, искренности и, пожалуй, проницательности. Не опасаясь общего мнения, он смело выступил в ней в защиту книги Гоголя. Он убежденно полагал, что «Переписка»—не скачок в духовном развитии Гоголя, как думал, между прочим, Белинский, а естественное завершение тех болезненных исканий, которые явно уже обнаружились в его предыдущей деятельности. Взгляд совершенно правильный и удивительно проницательный, который нашел подтверждение, много лет спустя, в трудах Пыпина («Характеристика литературных мнений». Гл. VIII). Но только Григорьев ошибочно посмотрел на это естественное завершение исканий не как на крайнее проявление душевной болезни, а как на духовно-нравственный подъем и на расширение умственного кругозора Гоголя, чего яко бы не поняла тогдашняя критика. Григорьев долго держался подобного взгляда на «Переписку» и окончательно отказался от него лишь в конце своей жизни, когда он находил уже, что «демон юмора», с одной стороны, и «жажда прекрасного человека», с другой, увлекли Гоголя в «страшную бездну», на дне которой он и создал свое мрачное произведение, и что в этом произведении «выразился не упадок таланта, что было бы хоть как-нибудь да объяснимо, а упадок духа».—Статьи Григорьева: «Реализм и идеализм» («Светоч» 1861, № 4, отд. III, стр. 105) и «Наши литературные направления с 1848 года» («Время» 1863, № 2, отд. II, стр. 3).

[24]) Стр. 186. В цитате выражение Гоголя: «Мы только, люди высшие, не слышим ее, потому что набрались пустых, рыцарски-европейских понятий о правде»—московский цензор подчеркнул и заключил в скобки, как предназначеное к исключению из статьи Григорьева.

[25]) Стр. 186. Место, начиная со слов: «Но то, до чего Гоголь додумался»... и кончая словами: «та же мысль, но»... как предназначенное к исключению, московский цензор подчеркнул и заключил в скобки. Отрицание «не», следуемое за исключенным местом, он, с помощью корректурного знака, написал с большой буквы, а ниже, между словами «большею частью» и «у Гоголя», с помощью также корректурного знака, вставил слово—«на прим».

[26]) Стр. 187. Рассуждение Григорьева о гражданском и уголовном процессе, начиная с красной строки и кончая словами: «тем могущественнее по влиянию адвокатура»—московский цензор подчеркнул и заключил в скобки.

[27]) Стр. 188. Рассуждение Григорьева со слов: «Он является еще, так сказать».. и кончая словами: «что гнило в самом основании»—московский цензор подчеркнул и заключил в скобки.

[28]) Стр. 188. В корректурных листах Григорьева—«истинѢ». Предлог «по» вставил московский цензор.

[29]) Стр. 189. *Савиньи* (Фридрих-Карл, 1779—1861)—знаменитый немецкий юрист, основатель исторической школы в юриспруденции, построенной на незыблемости основ римского права. Савиньи был горячим противником кодификации права, потребность в которой в его время назрела во всей Европе. В своих возражениях против кодификации он исходил из чисто теоретических соображений, что кодификация, приспособив право к существующим условиям жизни, тем самым лишит юриспруденцию исторических основ и убьет ее, как науку. А потому заботы государства должны быть направлены не к кодификации, а к созданию благоприятных условий для развития юриспруденции, которая сумеет объединить право в научном синтезе лучше, чем государство. Взгляды Савиньи пользовались огромной популярностью не только в Германии, но и во всей Европе. В числе его горячих последователей и учеников был Н. И. Крылов, наш знаменитый профессор по римскому праву в Московском университете.

Григорьев, несмотря на то, что был юристом по образованию и любимым учеником Крылова, относился с глубоким отвращением и к римскому праву и к юриспруденции вообще, которую он считал «страшною ложью на Духа Святого, то есть клеветою на человѢка и человѢчность». В октябре 1845 года, т. е. через три приблизительно года после окончания университета, он писал Погодину: «Вы сами хорошо знаете, как пошл, глуп и цинически подл юридический факультет. Когда оставите университет Вы, Давыдов, отчасти Шевырев, тогда, за исключением доброго хотя ограниченного Грановского и свежего еще, благородного, хотя исполненного предразсудков и Византийской религии Соловьева, останется стадо скотов, богохульствующих на науку. Вы помните, какою безотрадною тоской терзался я отъ безплодности их учений, полных циническаго рабства, прикрытого хломотьями Западной науки».

Не столь резко, но также отрицательно Григорьев высказался против юриспруденции и особенно римского права в своей рецензии о «Руководстве къ познанию законов» Сперанского, напечатанной в «Финскомъ Вестнике» за 1846 г. В этой работе Григорьев говорит, что римское право, воспринятое, как завоевание, дикими германскими племенами, въелось своей старой мыслью в основы европейского общества и отяготело над ним своими отжившими формами. И в результате этого мы наблюдаем «страшное, непостижимое почти явление, что и до сих пор еще раздаются в Германии, а следовательно у нас также—пошлые возгласы о незыблемости римского права, о приложимости его к жизни, возгласы, возмущающие своим филистерским самодовольством, своим грубым равнодушием к современности и жизни, возгласы—которые... в Германии произвели учение, известное под именем *исторической* школы, учение,

освятившее страшный грех раздвоения мысли и дела, этот апогей отвратительной филистерии. Представителем этого учения был знаток римского права Савиньи».

Единственным средством сбросить это иго, давящее Европу, и вывести общество из бесправного состояния Григорьев считал кодификацию, так ненавистную представителям исторической школы. Россия, в этом отношении, подала пример своим грандиозным трудом—Сводом Законов, явившимся «краеугольным камнем народного сознания» и выведшим «русское общество изъ состояния бесправности».

Как видим, Григорьев уже в 1846 году высказывал те взгляды на юридические науки, которые он подробно развивает во второй статье «О комедиях Островского», написанной в 1855 году.

30) Стр. 189. Слово «по—Александровски» московский цензор зачеркнул и сделал сноску: «как Александр Македонский».

31) Стр. 189. *Тибо* (Антон-Фридрих-Юстус, 1772—1840)—выдающийся немецкий юрист, представитель историко-философского направления в юриспруденции, противник Савиньи. В противоположность Савиньи, Тибо находил, что в основе гражданско-правового строя Германии лежит не народное убеждение, а случайные условия, и потому считал необходимым созыв лучших представителей Германии для выработки нового уложения, которое отвечало бы требованиям народной совести.

Григорьев вполне разделял взгляды Тибо и его брошюру: «Ueber die Nothwendigkeit eines allgemeinen bürgerlichen Rechts für Deutschland», направленную против Савиньи и его последователей, считал «полною ума и едкой злости» («Фин. Вестник» 1846, т. 9, отд. V, стр. 1—12).

32) Стр. 189. Слово «трагическое» московский цензор подчеркнул и сделал к нему сноску: «Грустное, если угодно автору». Волков, с своей стороны, слово «трагическое» в тексте и слово «грустное» в сноске подчеркнул красным карандашом.

33) Стр. 190. Выражение со слов: «но этот всем известный закон»... и кончая словами: «а сам народ»—московский цензор подчеркнул и заключил в скобки.

34) Стр. 190. Предлог «въ» в скобках и с вопросом—в тексте Посошкова.

35) Стр. 191. В рукописи Григорьева слова: «и без вольного голоса»—опущены Восстановляем их по тексту Посошкова.

36) Стр. 191. Конец статьи, начиная со слов Григорьева: «На страниц, предшествующей этому рассуждению»... московский цензор подчеркнул и заключил в скобки. См. выше, стр. 190, св. 4-я строка.—Волков не разделил опасений московского цензора относительно цитаты из Посошкова полностью. Он решил вычеркнуть только часть цитаты, а именно—где Посошков дает совет относительно составления нового уложения. Это место (стр. 190), начиная со слов: «И сие мое речение многие возпещуют»... и кончая словами: «же правости противна»—Волков окружил красным карандашом и перечеркнул сверху вниз. Это третье место в статье Григорьева, которое, по мнению Волкова, не могло быть допущено в печати. См. выше, стр. 173.

Василий Спиридонов.

Мои цензурные мытарства.

Из „Книги жизни".

Воспоминания *П. П. Гнедича.*

I.

Вместо вступления.

Я немало потерпел от драматической цензуры. С первых моих шагов, втечение сорока лет, я испытал на себе весь гнет ее властной руки. И не надо думать, что это исключительно цензура Министерства Внутренних Дел. Это только предварительная стадия. Нет, еще много было градаций цензурных пропилей с такими заграждениями, которые приходилось или перескакивать (иные пролезают в подворотню), или возвращаться вспять.

С первых шагов моих, меня ожидало цензурное воспрещение. Первая моя одноактная пьеса, нелепо названная «Птичкой в западне» (кажется, это название ей дал Петипа, в бенефис которого она шла—в апреле 1879 года)—была снята со сцены по распоряжению Лорис-Меликова, бывшего на первом представлении в министерской ложе и нашедшего, что тип офицера, приехавшего из действующей армии, нецензурен. — Вторая моя пьеса — «На хуторе»—найдена синклитом членов Театрально-Литературного комитета (А. Н. Майков, И. А. Манн, А. П. Милюков и пр.), невозможной в смысле политической благонадежности, несмотря на предварительное одобрение цензуры Министерства Внутренних Дел. — Большой успех пьесы в московском Пушкинском театре не повлиял на это решение, и только после реформы 1882 года пьеса могла при новом Комитете войти в репертуар правительственных театров. Манн утверждал, что только наведя заряженные пушки на толпу, можно заставить смотреть «На хуторе». Все это оказалось вздором, и пьеса, идя по всей России, нигде не возбудила скандала.

Третья моя пьеса—«Женя»—была в первоначальном виде признана совсем нецензурной, и из трех-актной обратилась в одноактную. Да и

одноактной пьесе пришлось ждать восемь лет постановки. — Савина не решалась ее играть, так как целый акт должна была лежать на кушетке. Впоследствии, она превосходно справилась с этим положением, и Женя была одна из лучших ее ролей.

Цензура все время насаждала нравственность и, главное, политическую благонадежность. Насаждала ли она их плохо, или другое что, — только в конце концов дело у нас кончилось революцией. В цензуре не допускалось затрогивать офицерства, и гвардейский мундир мог появляться на сцене только в исключительных случаях. Предпочитала цензура отставных военных и выше полковника чинов не пропускала. За то к гражданским чиновникам, в особенности к низшим рангам, относилась весьма свободно. Был один цензор, тайный советник, который «молодым чиновником» заменял все определения автора, до вольноопределяющегося включительно.

— «Вольноопределяющиеся готовятся защищать престол и отечество, а вы их вышучиваете»! поучал он авторов, и тщательно вымарывал все, касавшееся армии, гвардии и флота. Боборыкин рассказывал, как в одной его пьесе была фраза:

— «Был вчера в Аркадии, видел «Морского кадета», — какая гадость»!

Цензор вычеркнул «Морского кадета» и поставил: «Молодого чиновника».

— «Это оперетка»! объяснял Боборыкин.

— «А не намек на то, что полиция недосмотрела, и в увеселительный вертеп был допущен воспитанник военно-учебных заведений»?

— «Да ведь у меня названье-то в лапках»?

— «А как вы заставите актера сказать со сцены это в лапках? Ну, поставьте вместо «Кадета» — «Елену» или «Орфея», — тогда будет понятно».

Цензора не допускали на сцене не только прибавок к пропущенному ими тексту, но и вымарок.

— «Знаю я, что такое вымарки! объяснял мне один старец. — Купюра купюре рознь! Я вычерков не могу допустить так же, как и прибавок. Например, «Отче наш», — кажется уж на что цензурная вещь, — а хотите, я ее вымаркой сделаю нецензурной? Я-с читаю: «да будет воля Твоя, да приидет царствие Твое...» — затем купюра — ... «от лукавого». Каково? Можно это допустить? Отнюдь»!

С цензурой приходилось торговаться. То есть, взяток никто из членов этого почтенного учреждения не брал, но цензора имели обыкновение отметить десятка полтора нецензурных мест, — а потом начинали торговаться с автором. Пяток более невинных отметок им пропускался. Иные авторы, чтобы было пропущено нужное им место в пьесе, предварительно вставляли такую «нецензурщину», что она подлежала несомненному запрету. На ряду с этим «ужасом» уже желанная автору сцена не казалась рискованной и иногда проходила.

Очень ревниво относилась цензура к фамилиям действующих лиц, и если видела малейший намек на какое-нибудь должностное лицо, тща-

тельно их вычеркивала. Уже в двадцатом веке, будучи Управляющим труппой Александринского театра, я получил раз «конфиденциальное» предложение Главного Управления по Делам Печати заменить в пьесе Чайковского «Симфония» фамилию Кривошеина каким-нибудь другим именем, а Кривошеин невозможен, ибо имеется такой сановник. При этом Главное Управление само предлагало заменить Кривошеина Гореловым. Но я на это возразил, что тогда обидится актер Давыдов, которого настоящая фамилия Горелов; мне предложили тогда «Иванова». Но и Иванова нельзя было принять, так как мог обидеться музыкальный критик, декоратор, поэты...

Почти тоже было с одной моей пьесой. В первом акте «На хуторе» говорили о грозе:

— «От Сипягина чо-рная туча ползет».

А Сипягин был Министром Внутренних Дел. Вместо села Сипягина, поставили село Панютино—и тем устранен был злостный намек автора,— хотя пьеса была написана чуть не четверть века до того, как Сипягин сел на министерское кресло.

В 1902 году я ставил «Фауста» Гёте. Мне хотелось провести и пролог на небесах, где говорит Господь. Я поехал к Шаховскому, который был тогда Начальником по Делам Печати.

— «Можно?—спрашиваю».

— «Признаться, я забыл этот пролог,— откровенно сознался он.— Надо перечитать. Не думаю, чтоб Вседержитель говорил нецензурные вещи, но его, конечно, следует обозначать в афише «Светлым духом».

Шаховского я встречал у знакомых и с ним игрывал в винт. Кроме того, я знал и его брата, что был Эстляндским губернатором,— поэтому и решился на цензуру «нажать». Нажим оказался удачным: пролог пропустили, но с условием, чтоб Саваоса изображала актриса.

— «Понимаете, чтоб ничего общего не было с седым старцем. Возьмите такую, у которой густой контральто. И позовите меня непременно на генеральную репетицию».

Я остановился на Пушкаревой. Окруженная ангелами и архангелами (которые в афишах именовались светлыми духами), она, в длинном белом хитоне, ослепительно освещенная электричеством, беседовала с высоты тюлевых облаков с Мефистофелем, озаренным адским красным огнем. Шаховской отнесся к такому изображению весьма снисходительно, но пришел в ужас от «служебных» духов.

— «Пламенный меч у Михаила?— долой его, долой! Меч можно, но не пламенный. Потом — кадило у одного? И кадила нельзя. Еще из кадила вы дым покажите»...

— «Покажу».

— «Нет, нет, пожалуйста,— никаких кадил»!

В 1908 году, великий князь Константин стал мечтать о постановке «Бориса Годунова» Пушкина на усиление средств академического «Пуш-

кинского Дома». Я предложил ему официально обратиться к Обер-прокурору Святейшего Синода, так как драматическая цензура сама не имела права пропустить патриарха, и на сцене обыкновенно его монолог читался «старым боярином». Обер-прокурор прислал официальное отношение, что Святейший Синод не имеет препятствий к тому, чтоб Пушкинский «Борис» шел *целиком* на сцене. Другими словами: можно ввести в текст молитву, что читает после стола мальчик у Шуйского, и обряд пострижения, когда патриарх с клиром в полном облачении приближается к умирающему царю. Но правительственные театры никогда не воспользовались этим разрешением, которое в подлиннике мною теперь передано в Библиотеку Академических Театров.

Насколько сильна была цензура Министерства Внутренних Дел, явствует из того обстоятельства, что «царь Феодор Иоаннович» не мог четверть века появиться на сцене, хотя автор его, граф Алексей Толстой, был друг детства императора Александра II и считался правнуком мужа императрицы Елизаветы — Разумовского. Толстой усиленно хлопотал, но юродивость царя Феодора, значительно им смягченная и идеализированная, помешала попасть этой «вредной» пьесе на театральные подмостки. Только в 1897 году ее пропустили, и она прошла на частных сценах Петербурга и Москвы бесчисленное число раз. Но цензура Императорских Театров упорно отмахивалась от нее, и Министр Двора не допускал ее постановки. Она появилась на сцене уже после революции.

Цензурные запреты—явление до того нормальное в истории нашего театра, что не было ни одной выдающейся пьесы, которая не выдержала бы цензурного карантина. Началось это с «Ябеды» Капниста, при Павле I. Затем идут: «Горе от ума» Грибоедова; «Борис Годунов» Пушкина; «Маскарадъ» Лермонтова; «Дело» Сухово-Кобылина; «Воспитанница» Островского; «Свои люди» его же; «Власть тьмы», «Плоды просвещения» Льва Толстого, «Месяц в деревне» Тургенева,— вот печальный синодик цензурных запрещений. И запрещений каких пьес, которые составляют основание нашего репертуара! К этому списку можно еще прибавить и «Ревизора», кастрированного жестоко Ольдекопом.

Пушкин уверял, что Каченовский «застудил» журналистику, почему правильное течение месячных изданий сделалось при нем невозможным, и русская литература заболела «женской болезнью». «Каченовские от драмы» сделали тоже самое, только они затормазили появление огромного значения произведений не на месяцы, а на многие годы. Сколько времени «Горе от ума» ждало разрешения. И интереснее всего, что запретные произведения были хорошо знакомы читающей публике, потому что были допущены к печати; — более того, они нередко шли на частных, домашних спектаклях. И все-таки, цензура с упорством не допускала их представления на казенных и провинциальных театрах.

Иногда пьесы не шли не потому, чтобы они сами были нецензурны, но потому, что автор считался лицом вредным. Такова история поста-

новки «На дне» Горького на Императорской сцене. Горький был в это время не в фаворе у правительства, и хотя «На дне» было признано вполне цензурной пьесой, но мне был поставлен вопрос:

— «Будут ли вызывать автора»?

Я отвечал утвердительно. Тогда мне сказали:

— «Ввиду возможности выражения сочувствия со стороны публики Горькому, представление его пьесы нежелательно».

И пьесу сняли.

Короче, такие запрещения давали часто комические результаты. Так было с «Королем» Юшкевича. Пьеса была хорошо срепетована Савиной, Давыдовым, Лерским, Петровским, Потоцкой. На генеральной репетиции ее сняли с репертуара, найдя неудобным затрагивать рабочий вопрос, занимавший автора. Но слух о ее запрещении разнесся по городу. Этим Савина воспользовалась, и, выговорив себе несколько спектаклей с благотворительной целью, — играла эту пьесу с успехом... на Императорской сцене.

Нецензурными считались не только русские, но и иностранные пьесы и оперы. «Заговор Фиеско» Шиллера был воспрещен, хотя его переводили усиленно. «Вильгельм Телль» воспрещен тоже. «Юлия Цезаря» Шекспира я еле-еле протащил через Главное Управление. «Призраки» Ибсена долго не могли удостоиться разрешения, хотя переводчик Ганзен обил все пороги в цензуре. На Матерлинка, Бьернсена, Стриндберга смотрели косо и одобряли условно.

Мне хочется поделиться с читателями теми впечатлениями, которые я вынес втечение сорока лет моей авторской деятельности, — от моих сношений и столкновений с цензурой.

II.

„Перекати-поле“.

Летом 1889 года жил я в Павловске, когда ко мне нежданно приехал Боборыкин. Говорю нежданно, потому что Петр Дмитриевич носился метеором по всей Европе. То пишет письма из Вены, то из Рима, то из какого-то захолустного местечка Швейцарии или Германии. — Он везде чувствовал себя хорошо. Но поживет недели две, месяц—другой,—и потянет его дальше. В восемьдесят девятом году, он, кажется, поселился в Царском Селе, в меблированных комнатах, прохладных, выходивших окнами в густой старый сад, и там писал что-то целое лето.

— «А я к вам с новостью, — оживленно заговорил он. — Вы знаете, есть такая актриса Горева. Что? Слыхали вы? Елизавета Николаевна Горева. Я ее очень мало знаю. Нас только познакомили. Она будущей зимой хочет в Москве держать театр. И предложила внезапно мне быть управляющим этого театра. В условиях мы сошлись. Я на всю зиму еду в Москву.—Что? Труппа огромная! Петипа, Стрельский,—все поступили на большие оклады.—

Теперь я собираю от литераторов пьесы. Я хочу подобрать букет новых пьес. Я слышал, вы написали новую пьесу?—давайте».

Я только что окончил «Перекати-поле». Боборыкин выхватил у меня, прочел немедля и заявил, что из рук ее не выпустит и что он даст ее в первой половине сезона.—Отправился я в цензуру, к цензору Кейзеру, который только что безжалостно урезал роль станового, написанного мною в расчете на первого комика; его впоследствии и играли Давыдов и Музиль.

— «Я не могу пропустить его рассказа о пожаре,—сладко ворковал Кейзер, и даже закрывал глаза, как тетерев на току.—Во-первых, пожар кабака, это—следствие зарока крестьян—не пить. Что такое «зарок»? Это решение скопом. Это постановление мирской сходки. А всякие действия скопом воспрещены».

— «Но ведь мирские сходки разрешены? Стало быть, и их постановления цензурны»...

— «В том-то и дело, что сходки разрешены, а всякие постановления скопом воспрещаются. Что кабак был подожжен по предварительному соглашению,—несомненно. Положение драматическое. Между тем при рассказе станового—публика будет смеяться. Подобный смех нежелателен. Когда становой приезжает и производит следствие, оказывается, все заливали огонь и никто не поджигал. Очевидно, по взаимному уговору покрывают преступников. Этого для сцены пропустить я не могу».

Я начал торговаться.

— «Ну, хорошо, кое-что я оставлю, но только для вас,—согласился наконец Кейзер.—Мой долг требует не пропускать таких фигур на сцену. И зачем эти французские фразы у станового? Конечно, и такие становые бывают, но это—не отличительный признак их должности. Напротив, — встречается как исключение. — Я знал одного станового, который прежде был гусаром; вышла у него какая-то история в полку, репутация была у него подмочена, и он вдруг сделался становым. Но выведите вы такую биографию в пьесе,—я не пропущу»...

— «Затем, у вас помещица Третьякова.—Она зовет себя беззащитным существом, а ее сам губернатор боится.—Не думаю, чтоб губернатор боялся дамы. Она ему неприятна—да. Но что он ее боится—этого я не могу оставить, вы извините... Вообще, мне кажется,—помещица эта несколько каррикатурна».

Упреки в утрировке типа Третьяковой повторились потом и в отзывах печати. И в Москве—где пьеса шла дважды—в театре Горевой, и через три года в Малом театре, и в Петербурге, (где главное лицо пьесы, Любочку, поочереди изображали Савина и Васильева)—раздались те же упреки. Здесь Третьякову играли в очередь Жулева и Стрельская, в Москве Никулина. И в газетах и журналах писали, что они по мере сил смягчили грубый образ автора. Между тем меня если уж можно было в чем упрекать за Третьякову—так за вялость типа и, пожалуй, за близкую фотографичность.

Весь мой литературный век я никогда не подходил с фотографическим аппаратом к действующим лицам и не занимался фиксировкой исключительных характеров,—меня занимала по преимуществу типичность. Но в Третьяковой почти ничего нет сборного: она явилась точной копией с некой помещицы, теперь уже давно не существующей на этом свете... Цензор уверял меня, что ее бояться губернатор не мог, а ее боялись и сенаторы, ревизовавшие губернию. Она открыто шла против злоупотреблений и насилий, и те средства, что употребляла она, были порою слишком эксцентричны. Приехал раз сенатор на ревизию. Третьякова явилась к нему в приемный день и просила передать ему свою карточку. Через час, несмотря на уверения чиновника особых поручений, что его высокопревосходительство занят, она послала вторую карточку. Прошел еще час. Она заставляет чиновника, несмотря на его уверения, передать третью карточку. Сенатор рассерженный показывается в дверях.

— «Кто меня звал? Сударыня, вам я нужен? Но я очень занят. У меня серьезные дела. Мне некогда с вами беседовать».

Третьякова сделала ему книксен.

— «Извините, ваше высокопревосходительство, что обеспокоила. Если бы я знала, что вы такой хам, я бы и не поехала к вам».

И это было сказано в присутствии тридцати просителей. Она повернулась и торжественно пошла к выходу, шлепая своими резиновыми калошами, которые надевала даже в сухую погоду. Тщетно хотел ее секретарь вернуть. Потом она писала в Петербург своему племяннику-министру.

— «Кого ты прислал к нам в губернию на ревизию? Какого-то старого идиота? Эта песочница вздумала кричать на меня? Скажи ему от меня, что он свинья и больше ничего».

Моя вина в том, что я по цензурным условиям вместо крупных столкновений взял ее борьбу с местным становым, который бежит при виде ее. Но критика не хотела принять этого во внимание.

Я говорил о цензуре правительственной. Но гораздо придирчивее цензура рецензентов. Повидимому, задача рецензентов—подходить только с художественной стороны к драматическому произведению. Но критики всегда, искони веков, выходили из этих рамок. Они громко заявляли, что автор не имеет права брать того сюжета, который берет он. Словом они говорят о том, *что* пишет автор, а не *как* исполнена его задача. Если бы Булгарин советовал зарубить Гоголю на стенке, что нельзя писать таких пьес, как «Ревизор» и «Женитьба», это бы куда еще ни шло. Но Белинский уверял, что «Горе от ума» не есть художественное создание, что в нем нет целого, потому что нет идеи, Чацкий ни на что не похож, а Софья не действительное лицо, а призрак [1]). Когда дали впервые «Чайку» Чехова—критики кричали, что это следствие размягчения спинного мозга у автора. Когда Тургенев написал в конце 40-х годов свои пьесы, уверяли,

---

[1]) «Отеч. Записки» 1840 г., т. VIII.

что они несценичны, и успех их отдалили на полстолетия. Когда Островский впервые поставил «Лес»,—его в Петербурге ошикали, а рецензенты нашли, что это полное падение таланта автора. Когда он дал «Волки и овцы» — говорили, что это неудачное произведение, которому суждена кратковременная жизнь!

Критики забывают свои прежние отзывы. То, что несколько лет назад им казалось плохим, потом они возносят на пьедестал. То, чем они восторгались, оказывается для них же «неприемлемым» через какие-нибудь три года. Все это накладывает тюремные оковы на свободное творчество. С одной стороны, критика подвергает пьесу публичной казни, с другой— специалисты дают ей премию. — Одно хорошо в критических отзывах прессы: на них можно не обращать внимания. Они влияют на первые три-четыре представления,—а на дальнейшие не оказывает никакого влияния.—Изруганные и смешанные с грязью произведения пережили и своих критиков, прожили десятилетия, полустолетия, и будто помолодели. Насколько кругозор их авторов был шире близорукого воззрения их критиков!

Автор отвечает и за неправильное толкование роли актером. У меня в «Перекати-поле» выведен тип князя Алсуфьева, который тронут модными тогда (в восьмидесятых годах) идеями Толстого. Но из этого не следует, что актер должен гримироваться Толстым. Это молодой, красивый, тридцатипятилетний породистый человек, с короткой, по моде подстриженной бородой, в опрятной блузе и высоких сапогах. Когда в последнем акте он является в сюртуке,—его голова, его прическа и манеры оказываются куда более подходящими к этому платью, чем к блузе. Его опрощенье было наносное, и его нормальный вид—конечно, «городской». А иные исполнители являлись в этой роли пожилыми, неопрятными, длиннобородыми субъектами, воображая, что они помогают автору, а не извращают его замысла. Та элегантность и аристократичность, которой был не чужд до последних дней Толстой, зачастую в нем прорывавшаяся, особенно при гостях, должна чувствоваться и в моем князе,—в его манерах, обращении, разговоре...

Когда мне доводилось выводить на сцену общие типы—меня упрекали в фотографичности, и даже в намеках на тех или других лиц. Когда я подходил к натуре слишком фотографично—меня упрекали в утрировке. В начале двадцатого столетия мною переделан был в пьесу мой роман «Ноша мира сего». Часть прессы забила тревогу, заговорили о том, что это чуть-ли не пасквиль, а между тем те-же факты, в том же интеллигентном поселке были описаны в том же освещении в книге Кривенка «На распутьи»,—об этом критики умолчали, передернув только карты, когда им было нужно.—В одном романе вывел я тип литератора-доносчика. Таких было у нас не мало. Один из критиков наших жестоко обиделся, найдя что я имею в виду именно его. Меня упрекнули в фотографичности типа. Я и не знал, что он занимался доносами.

«Перекати-полю» в истории нашего театра суждено было сыграть вот какую роль. Во первых, ею открылся русский абонемент в Михайловском театре. Всеволожский захотел создать русский театр иного типа, чем Александринский, и пригласив на службу вместо самостоятельного Потехина на все согласного Медведева, затеял абонемент. Впрочем, он просуществовал всего два сезона, а потом в Михайловском театре на русских спектаклях опять образовалась пустыня.—Во вторых, это, кажется, единственный случай, когда пьеса, шедшая прежде на частной сцене, была поставлена на казенной. Бывали случаи—и то позднее—когда на казенной сцене и на частной ставилась одна и та же пьеса одновременно.—Это было в 1895 году со «Властью тьмы» Толстого: она шла, в Малом театре у Суворина и на Александринской сцене. Но это имело исключительный характер, потому, что автор в печати заявил, чтоего пьесы—общее достояние,—специальных условий с театрами он не заключает На постановку «Перекати-поля» в 1892 году в Москве может быть повлияло и то, что пьеса эта получила от Обществ Драматических писателей грибоедовскую премию.

III.

„Гамлет, принц датский“.

Еще гимназистом я принялся за перевод «Гамлета». При помощи моего школьного товарища, Карла Ивановича Тернера, англичанина, я кончил его в 1881 году. Но мне суждено было ждать его постановки целых десять лет. В середине 80-х годов он удостоился одобрения Театрального Комитета, сравнившего его с другими переводами. Но отсутствие декораций и костюмов,—(то что имелось в Дирекции было ужасно и отзывалось ветхозаветностью)—отдаляло постановку трагедии на много лет. С середины семидесятых годов, когда Нильский поставил «Гамлета» в свой бенефис, при чем Офелию очень неудачно играла Савина—трагедия эта не шла. Впрочем для дебюта Иванова-Козельского его поставили постом 1879 года, но это был случайный спектакль чисто-провинциального характера.—Рассмотрение моего перевода в Комитете как будто несколько подвигало вопросы постановки, как будто сама Дирекция шла навстречу этому.

— «Матушка, говорил мне Потехин,—мы все новые декорации сделаем, костюмы сошьем, ученых экспертов-специалистов привлечем,—все в нашей воле».

Однако, это так и осталось одним обещанием. При Потехине «Гамлет» поставлен не был... О причинах я скажу ниже.

Когда чтение трагедии было уже назначено в Комитете, секретарь его, А. П. Шталь, с вежливой улыбкой заявил мне:

— «Цензурный экземплярчик нам надо».

Я изумился:—Как? «Гамлета»?

Шталь остался, как старый опытный чиновник, спокоен.

— «А не всё ли равно? «Гамлет»-ли, «Соломенная-ли шляпка»—нам нужно мнение Министерства Внутренних Дел».

— «Но ведь оно, кажется, уже высказало свой взгляд, допустив на сцену переводы Полевого и Загуляева».

— «Полевого и Загуляева мы можем играть беспрепятственно. А вот вашего текста у нас с соответствующею печатью нет. Ведь вы, быть может там, что-нибудь нецензурного напереводили».

Нечего делать,—пришлось представлять экземпляры в цензуру. Там сидел тот-же старик Кейзер.

— «Через недельку приходите»,—заявил он.

Я объяснил ему, что мне разрешение нужно сейчас же. Он сжал губы, поморщился и стал перелистывать пьесу.

— «Хорошо-с,—со вздохом сказал он.—Завтра в это же время».

— «Да в чем же остановка? Чего вы опасаетесь»? недоумевал я.

— «Время идет,—возразил он.—Что можно было пропустить пятнадцать лет назад, того весьма возможно, нельзя допустить сейчас. У нас есть циркуляры».

— «Но какое же они отношение имеют к Шекспиру»?

— «Большое. Ведь публика, что идет в театр, наполовину не знает даже, кто такой Шекспир. Мы смотрим на текст помимо имени автора».

Словом, он сошелся во мнениях со Шталем.

Захожу на другой день. Кейзер встречает меня с торжеством.

— «Так и знал: нужна в одном месте переделочка. Да вы не пугайтесь: маленькая. Изволите видеть: принц... Положим он прикидывается сумасшедшим... говорит: «Дания—тюрьма».

Я вытаскиваю подлинник, и показываю ему:

— «Denmark's a prison».

«Знаю-с. И Розенкранц возражает:—«значит и весь свет тюрьма?»—А Гамлет настаивает: «Дания—одно из самых поганых отделений».

— «И это дословно: «Denmark being one o'the vorst».

— «Когда это писано? В конце XVI века? Кто тогда сидел на престоле Англии? Елизавета. Какое отношение она имела к Дании? Никакого.—А у нас Императрица откуда родом»?

Он ликующе посмотрел на меня.

— «Из Дании! Из Дании!—А вы заставляете актера сказать: «Дания—тюрьма, самое скверное отделение тюрьмы»!

— «Так как-же по вашему надлежит передать это место»? полюбопытствовал я.

— «А вместо «Дания» пусть актер говорит: «здесь»—«здесь—одно из самых поганых отделений». Пусть он сделает неопределенный жест рукой. «Здесь», а где «здесь»—точно уловить нельзя. А первую сентенцию Гамлета «Дания—тюрьма» можно с успехом выпустить. Пьеса от этого не потеряет».

Он отогнул «ухо» загнутой страницы и зачеркнул кровавыми чернилами «Дания—тюрьма».

— «А все остальное я, так и быть, пропускаю. Как он ругает у вас короля! у Полевого это сделано куда приличнее».

— «Да ведь принц сам себя сравнивает с судомойкой и публичной девкой»?

— «Но на сцене императорского театра надо соблюдать благопристойность. Но я все пропустил, все. У вас остроты принца, когда он лежит у ног Офелии переведены благопристойно... А то бы, извините, если бы вы точно держались оригинала—я бы похерил».

Одобрение Комитета мало подвинуло дело постановки «Гамлета». Впрочем, тут случилось одно обстоятельство, которому надо приписать, может быть, эту оттяжку.

У Потехина была дочь Раиса Алексеевна—очень милая девушка, но плохая артистка, и вдобавок пришепетывавшая [1]). Она служила в Малом театре в Москве. Однажды Потехин мне и говорит ласково-преласково:

— «А я бы, матушка, просил вас: дайте Раисе сыграть Офелию».

Я несколько смутился от неожиданности.

— «Как же быть с Ермоловой? Ведь Офелия назначена ей»?

Потехин стал суров и холоден.

— «Я не знал, что роль уже предназначена ей. Ну, тогда уж, конечно, поздно. А только — не стара-ли она»?

Он посмотрел на меня как-то загадочно и лукаво улыбнулся. Тут только я вспомнил, что ведь ему подчинены и Московские театры.

«Гамлетъ» при нем не был поставлен ни в Москве, ни в Петербурге. Пошел он уже при Медведеве, осенью 1891 года. И то причиной этой постановки был бенефис французского актера Люсьена Гитри на Михайловской сцене. Всеволожский на первый план ставил наш балет, хвастался, что он первый в мире, и сам рисовал костюмы для танцовщиков и танцовщиц. «Спящая красавица» была поставлена по его акварелям. Потом он на втором месте держал оперу. Третье же занимал французский театр—особенно потому, что его любила императрица Мария Федоровна. Только по ее желанию платили такие оклады, как 60 тысяч франков Иттеманcу, старому комику, впрочем, скорее комику-буффу, чем характерному актеру. Потом шел немецкий театр—пока он существовал. И, наконец, в хвосте оставался наш бедный Александринский. Он был всегда нелюбимым детищем Дирекции. Всеволожский не любил там бывать. Чиновник особых поручений Бабин вместо Директора обязан был посещать драматические спектакли и докладывать о них Директору. Поэтому его должность носила наименование «контролер впечатления». Бабин говорил, что Всеволожский потому не бывает в «Александринке», что там пахнет «капустой», а этого запаха он не выносит.

Люсьен Гитри совсем юным актером появился у нас на Михайловской сцене. Теперь это один из лучших, если не лучший характерный

---

[1]) О ней см. выше, стр. 106 прим. 3.

актер в Европе и играет постоянно в Париже. Много лет подряд служил он в Петербурге, многому понаучился у Давыдова и Варламова, так как любил посещать русский театр, и уехал навсегда от нас вследствие какого-то столкновения с высокопоставленной особой на почве ревности в одном модном ресторане. Для прощального бенефиса он поставил «Гамлета». Реалист pur sang, он хотел и принца датского сыграть не трагедией, а в простом «жанровом» тоне. Его не поняли,—ни публика, ни критики,—и успеха он не имел.

Всеволожский выписал для его бенефиса декорации из Кобурга, из мастерской Лютке-Мейера. Так как Дирекция не обязана платить пошлин, то немецкие декорации обходились ей чуть-ли не дешевле русских. Написанные свежо и сочно, но трафаретно и шаблонно, они могли нравиться публике, и понравились. Всю серию костюмов для трагедии нарисовал граф Соллогуб, талантливый любитель-театрал, живший постоянно в Москве. Серьезно знакомый с археологией, он сочинял костюмы весьма точные эпохе, но едва ли сценичные. При этом он не представлял себе того фона, на котором должны они показываться перед публикой. Поэтому нередко являлся диссонанс, а иногда какофония в тонах и в тех московских постановках, в которых он участвовал («Макбет», «Звезда Севильи» и пр.) и в том «Гамлете», что был преподнесен публике в бенефис Гитри.

Но написаны были для моей постановки и новые декорации: две для Петербурга и четыре для Москвы. Для Петербурга — две декорации для первого акта 1-й и 5-й картины, так как снежных видов Эльсинора не было; для Москвы — эти же декорации, кабинет королевы, и галлерея для последней картины трагедии. Все это писал художник Гельцер — московский румяный немчик, уволенный впоследствии из театра за то, что его жена «нанесла оскорбление действием» Управляющему театрами; а поступок ее был вызван тем, что Управляющий позволял грубые насмешки над живописью Гельцера. Кабинет королевы был скомпонован пренелепо: молельня короля помещалась во втором этаже, в глубине, и оттуда Горев, изображавший короля, читал свой монолог, а Южин собирался там убивать его. Половина театра этой сцены не видела. Создана была декорация по рисунку самого Всеволожского, видевшего такую постановку в Вене и прельстившегося ею.

В Петербурге Медведев довольно равнодушно относился к художественной обстановке «Гамлета». Когда я заметил на репетиции, что на сцене мало мебели, что надо еще достать стульев и кресел, он ответил:

— «Да ведь в то время мебели не было».

— «Кто вам сказал»? удивился я».

— «Ужь поверьте мне. У меня дома есть французские и немецкие увражи. Там изображение разных комнат,—и нет нигде признака мебели: ни столов, ни табуретов. Это все актеры потом выдумали».

Но мебель все-таки привезли из складов. Гораздо труднее оказалось найти в Петербурге Офелию. Во всей труппе, по мнению Медведева, не

было актрисы на эту роль. В это время рекомендовали начинавшую входить в славу на юге молодую артистку полуеврейку Томсон. Она приехала в Петербург и была принята. Для первого выхода она сыграла «Цепи» и довольно успешно. Потом, уже почти совсем больная, она выступала в Офелии, но после трех раз принуждена была лечь в клинику, где ей хирурги произвели опасную операцию вскрытия брюшины. Только весной она могла снова появиться на сцене, и трижды, с огромным успехом, сыграла драму «Листья шелестят». Это было ее лебединой песней: более она не играла и потом умерла от повторной операции.

Роль Гамлета в Петербурге играл Далматов. Никто не верил в его успех. Все лето на Кавказе он занимался этой ролью, тщательно разрабатывая и штудируя каждую фразу. К сожалению, встретился там с ним старый его знакомый доктор Оболонский, осмотрел его, нашел у него увеличенный сальник и предписал ему ванны и № 17 Эссентуков. Далматов точно исполнял его предписания и до того расхлябал свой энергичный организм, что еле-еле мог доводить до конца спектакля большие роли.

В «Гамлете», в переводе, конечно, Полевого, он выступал и раньше в Москве. Он был ошикан всем театром после третьего акта и, выйдя на вызовы и на шиканье залы, сказал:

— «Позвольте, господа, мне кончить роль, а потом будем спорить».

Эта выходка несколько умиротворила публику, но все же, после конца он был ошикан. Свободин, игравший и в Москве, и здесь в Петербурге, Полония, рассказывал мне об этом после одного из первых представлений, и он сознался, что не верил в шумный успех «Гамлета».

— «Далматов играл неузнаваемо,—сравнительно с Москвою,—говорил он.—Я думал, что мы играем на два, на три раза,—но, кажется, это прочный успех».

Он не ошибся. В один сезон «Гамлет» прошел восемнадцать раз. Но Далматов сыграл его только десять раз: с ним чередовался Дальский, сыграв принца шесть раз. А два раза играл приезжавший из Москвы Южин, выступив оба раза в Михайловском театре для абонемента.

Медведев несколько побаивался Далматова и его темперамента. Поэтому дублера назначили ему тайком от него и репетировали где-то под сценой, с другой Офелией, другим королем и Полонием. Потом все смешалось и перепуталось. Свободин-Полоний как-то был занят в Михайловском театре. Вместо него играл Осокин, *не репетировав никогда* с Далматовым. Это был провинциальный прием, который нисколько не смущал Медведева. Когда Далматов услышал голос не Свободина, а Осокина, который спрашивал:

— «Узнаёте вы меня, принц»?

Он оторвал глаза от книги, осмотрел с головы до ног нового Полония, и вместо «я тебя знаю», сказал:

— «Нет, не узнаю»!

Монолог «быть или не быть?» он прочел однажды лежа на ступенях помоста назначенного для представления «Мышеловки». Директор Всеволожский, бывший в этот день в театре, долго не мог забыть этот прием, и у себя в кабинете демонстрировал гостям эту сцену, ложась на ковер, и опираясь головой о диван.

Ни об одной пьесе не накопилось такого невероятного количества статей, как об этом возобновлении «Гамлета». У Далматова сохранялся огромный фолиант с вырезками. Тут были целые фельетоны, статьи, целая полемика, целые полу-научные исследования и замечания [1]).

Со времени первого представления теперь прошло тридцать лет. Но я не только не отрекаюсь от тех положений, которые проводил тогда, но более чем когда-нибудь стою за них. Особенно ратовал против меня Суворин и Буренин: как я перевел слово bodkin—шилом, а не кинжалом. А я все-таки и теперь стою за то, что «bodkin» в монологе «Быть или не быть» имеет значение шила, а не кинжала. Так же я стою за то, что в том же монологе «conscience» имело значение «размышленье», а не «совесть». Один критик упрекнул меня за слово «карета»: Офелия приказывает придворному служителю подавать ей экипаж. Это точно отвечает тексту. Как же фрейлина двора приехала во дворец? Конечно, в карете, а не верхом, и тем более не пришла пешком.

IV.

„Венецейский истукан“.

Владимир Алексеевич Тихонов — человек талантливый и милый, постоянно по воскресеньям обедавший у меня,—пристал ко мне в конце 1892 года, чтоб я ему дал повесть для «Севера», который он тогда редактировал. Затруднение было в том, что он непременно хотел начать печатание этой повести с первого номера, а до выхода его оставалось много-много три недели. Я ему объяснял, что не могу ему дать рукопись именно сейчас, потому что пишу пьесу, написал ее уже наполовину, влез в нее по уши и не могу заниматься ничем другим. Он спросил меня:

— «А как название»?

— «Венецейский истукан».

Я ему тут же рассказал сюжет.

— «Знаете что! воскликнул он: — я не могу напечатать его в «Севере». Драматическое произведение в четырех номерах для начала года, — это ужасно. А вы переделайте вашу пьесу в повесть».

Я стал отказываться. Он начал доказывать, что это чрезвычайно легко, стоит только всюду прибавить — «сказал он», «возразила она».

---

[1]) Где теперь эта коллекция,—не знаю. А какое место она могла бы занять в архиве Государственных театров!

Описательные места в повести совсем не нужны, важен только диалог; только форма его должна быть не обычная театральная, а беллетрического характера.

В конце концов, он уговорил меня. Сюжет, уложенный в четыре акта пьесы, я перелил в четыре номера «Севера» в виде исторического рассказа. Чехов, что был тогда на Рождестве в Петербурге, говорил:

— «А что вы думаете, — может быть, так и надо писать, освободясь от тисков и сценической условности и беллетристической сухости? Может быть, такая отшлифовка наших писаний нужна наиболее».

Как бы то ни было, повесть моя к началу февраля была уже закончена печатанием, и я приступил к ритуалу проведения пьесы через драматическую цензуру и Театрально-литературный комитет. Ни одна моя пьеса не проходила с такой стремительностью через шлагбаумы этих инстанций. Цензор Альбединский пророчил пьесе большой успех и почти ничего из нее не вычеркнул.

— «Я не пропускаю ее безусловно, — извинялся он, — потому что «безусловно» одобряются только печатные произведения, а не рукописи».

Не менее благополучно прошла пьеса и через Дирекцию. Виктор Крылов, только что назначенный тогда Управляющим труппой, заявил, что он отводит ей место в середине сезона, и что она ему напоминает его «Девичий переполох». Не могу сказать, чтобы сравнение это было мне уж очень лестно, но для Крылова это было много. В Москве тоже ухватились за «Истукана», и даже на роль матери Коптева назначили Ольгу Садовскую. Имена Лешковской, Южина, Рыбакова, Макшеева, Музиля — давали блестящий антураж, и я совершенно успокоился до осени, в предвкушении счастия постановки пьесы одновременно на двух образцовых сценах. Вдобавок случилось следующее обстоятельство, увеличившее мое радужное настроение.

В Михайловском театре давали пьесу Пьера Вольфа «Les Maris de leurs filles». Она очень нравилась директору И. А. Всеволожскому, и он предложил мне ее перевести. Я охотно согласился, и в течение недели, весной 1883 года, сделал ее перевод. Когда Директор прочел его, он посоветовал:

— «Почему бы ее не переложить на русские нравы? Я ее хочу предложить в Москву. Как они там сыграют французов? — Главный, второй акт написан так, что и русские, и англичане, и итальянцы, — одинаково могут быть его героями. Если вам кажется это неудобным, снимите ваше имя, как переводчика, с афиши».

«Les Maris» дана была в Малом театре, после открытия спектаклей в августе 1893 года, с Южиным и Лешковской в главных ролях. Оба они имели большой успех, особенно во втором акте. Пьеса называлась «Брак». Но она была непонята московскими критиками и третировалась ими как самое заурядное бульварное произведение мелких парижских театров. У нас в этом отношении есть заносчивость. Все чужое хорошо за морем. Но

как только оно попадает на нашу территорию, его начинают полосовать в три кнута. Несколько лет позже, по предложению директора Волконского, я перевел только что поставленную тогда у Антуана комедию Брие «Заместительницы». Когда она дана была (в 1901 году) на Александринской сцене, ее критики нашли тоже несовместимой с нашими идеями, и идеи о кормилицах и матерях, проводимые автором, совершенно чуждыми нашей жизни. На внешнюю талантливость сценической трактовки и на мастерской диалог не обратили внимания. Даже иные ценители восклицали: «К чему ставить Брие на русской сцене? Зачем? Что он,—классик?»

В начале октября приехал я в Москву на постановку «Истукана». Репетиции ладились: актеры дружно и весело взялись за дело. Ничто не предвещало бури, а между тем туча надвигалась.

Дня за два до первого представления, явился ко мне сотрудник «Московских Ведомостей» и стал снимать с меня соответствующие показания. Держал он себя «корректно», как говорили тогда, и неторопясь записывал мои слова. Катков тогда уже умер, и редактирование перешло к его преемникам. Я Каткова никогда не знал, но в «Русском Вестнике» были тем не менее напечатаны три мои повести, пьеса и две театральных статьи. Мне, молодому автору, было очень лестно печататься в органе, где Лев Толстой, Достоевский, Лесков, Фет — столпы нашей литературы— печатали свои вещи. Сотрудничество это как бы заставляло меня ожидать, что отношения и «Ведомостей» будет благожелательно. Но тут-то и оказалась с моей стороны ошибка.

Театр на первом представлении был переполнен. Смеялись много вызывали шумно. Актеры вели пьесу по тексту без малейших сокращений. Что полгода назад была напечатана в петербургском еженедельном журнале повесть того же названия, и совершенно совпадающая по диалогам с даваемой пьесой, — об этом никто не говорил. Особенный успех имел Рыбаков. Он был в ударе и действительно чудесно вел свою роль,— московского недалекого самодура, желающего поставить свой дом, вопреки дедовскому уставу, на новый, заморский лад. Только в самом конце пьесы, он, на согласие англичанина отужинать вместе, на его «yes», прибавил от себя: «и есть будем, и пить будем!» Хотя я и обратил на это внимание главного режиссера, но он мне ответил, что это превосходно и очень смешно, что прибавка сделана с его согласия и отменить ее — значит обидеть Рыбакова. Об авторе и его обиде даже никто и не заикался.

Мы засиделись после первого представления за ужином у Южина-Сумбатова до шестого часа утра. Меня поздравляли с успехом и пророчили «Истукану» длительный успех. А на утро—гром грянул.

На другой день явился ко мне какой то заикающийся молодой человек, совершенно мне неведомый, и, заявляя свое сочувствие и полную со мной «солидарность», таинственно сообщил, что на меня готовится донос, что я обвиняюсь в кощунстве.

— «Куда донос? в каком кощунстве»?

— «Обо всем этом подробно будет изложено завтра в «Московских Ведомостях». Рецензия и заметка—«Кощунство на императорской сцене».

— «Кому же доносят»?

— «Министру Двора—это раз. Министру Внутренних Дел—на упущение драматической цензуры—два. Святейшему Синоду, другими словами—Победоносцеву. Здешнему митрополиту. Примите меры».

— «Да пусть себе их доносят на здоровье»!

— «Ой, не говорите! Пьесу могут приказать снять с репертуара».

— «На следующие два представления места все разобрали».

— «Знаю-с,—но это ничего не значит. Следует все-таки принять меры. Рецензент заявляет, что публика так была возмущена, что выйди автор на вызовы,—его бы растерзали».

— «Да ведь я же выходил, и никаких протестов не было»?

— «И это знаю. В театре я вчера находился. Меня именно и возмущает эта ложь»...

На следующий день обе статьи, действительно, появились в печати.

Управляющий московскими театрами был тогда Пчельников, раненый офицер, кажется, человек очень мало понимавший в театральном деле и державший себя с артистами, как помещик с дворовыми. Принимал он их в халате, надетом на нижнее белье, — даже актрис, и никогда не извинялся за свой туалет. Но он был при том человек весьма благожелательный, и весьма долго сидел на своем посту, дольше своих предшественников. Встретил он меня взволнованно, позвав меня специально для совещания.

— «Надо принять меры»!—заговорил он. «Сейчас же телеграфируйте Директору, чтоб он не верил статье «Московских Ведомостей». Телеграфируйте о том-же в драматическую цензуру. Директор сам передаст, что, нужно нашему министру. Садитесь, пишите сейчас же телеграмму—это необходимо, чтоб обелить и вас и нас. Вы хотели завтра уезжать? Нельзя-с. Вы должны быть свидетелем того, как пройдет второе и третье представление. А пока,—я вот для этого и режиссера вызвал,—вы должны кое-что убрать из текста».

Оказалось, что вся сила доноса заключалась в том, будто бы актер Музиль игравший странника, пел на сцене, да еще в комическом виде—«Свете тихий». Между тем у меня, по тексту пьесы, он говорит, смотря на потухающую зарю: «Ишь ты—свете тихий! Вот и там так, во Ерусалиме и в Киеве так,—да, везде солнце садится, везде встает: Чудеса!»

Пчельников настоял, чтобы слова «Свете тихий» были выкинуты.

— «Чорт их знает—подлецы ведь.—Музиль не пел, а они говорят пел,—так вот он и поминать даже о свете не будет. И выйдет, что соврал рецензент».

Итак, мне пришлось остаться. На втором представлении, переполненный театр ждал кощунств и оскорблений. Хохотали, но сдерживались. После актов вызовов не было. Чернявский ходил хмурый. Но когда кон-

чилось последнее действие, вдруг зал точно прорвало: стали шумно, без конца вызывать участвующих, москвичи обрадовались, что кощунства никакого нет, и газеты ввели их в заблуждение.

Но «кощунство» сделало свое дело. На дальнейшие представления публика стала ломиться. У касс дежурили хвосты.

А в Петербурге уже ждали моего приезда. Я тотчас же отправился к Всеволожскому, и рассказал ему, как все было в действительности. Он поведал мне, что донос уже сделал свое дело, и Воронцов-Дашков, бывший тогда министром, потребовал экземпляр пьесы к себе, чтобы лично убедиться в преступлении Театрально-литературного комитета. К этому он прибавил:

— «Должно быть, читать пьесу и докладывать о ней графу, будет Василий Силович Кривенко. Вы его знаете. Поезжайте сейчас к нему и поставьте его в известность, как стоят дела, а главное, что никакого «Свете тихий» в пьесе нет».

Нечего делать—поехал я к Василью Силовичу. Он меня встретил сейчас после доклада Министру.

— «Ничего нецензурного в пьесе я не нашел, и граф решил: чтобы немедля покончить с нелепыми толками, сейчас же поставить «Истукан» в Александринском театре. Вот я не знаю только, как стоит дело по Министерству Внутренних Дел? поезжайте туда».

Поехал я в драматическую цензуру. Там меня встретил Адикаевский бывший помощником начальника по делам печати.

— «Каковы московские прохвосты! Я велел снова написать доклад о пьесе. Покажу я им, как на нас доносить и жаловаться. Что вы! Вы литератор. Вам и след либеральничать, а мы должны вас перекрещивать красными чернилами. А вот мы, мы будто бы не знаем своих обязанностей! Наш цензор, что читал вашу пьесу, Альбединский, так взбесился, что хотел в свой черед обвинить московскую прессу в либерализме. Вы пройдите к нему, пусть он вам прочтет оправдательную записку, что сегодня же пойдет к Министру».

Альбединский, человек милый, деликатный и либеральный, насколько может быть либеральным чиновник служащий в цензуре, был очевидно, очень доволен своим сочинением.

— «Они обрушиваются на меня, как я смел пропустить фразу боярыни, где она говорит, что поп у них в приходе совсем не такой, как патер в новелле Боккачио, о котором рассказывает ей Юренев, и не станет покровительствовать любовным шашням своих духовных дочерей. Так вот я и пишу, что потому именно и пропустил эту фразу, что нравственность православного духовенства поставлена здесь выше духовенства католического. Очевидно, «Московские Ведомости» хотят обратного: чтобы наши служители алтаря, подобно итальянским патерам, вторгались в семьи и под видом насаждения нравственности только усиливали разврат».

Так что и с этой стороны,—и со стороны Министерства Внутренних Дел,—все обошлось благополучно. О Победоносцеве и Московском митропо-

лите я не заботился,—да они мало обращали внимания на театральные зрелища, и внимание их было обращено на предметы более важные, по их мнению.

Только что я успел дома, усталый ото всех этих перипетий, отобедать, как является театральный курьер. Просит меня видеть лично. Выхожу.

— «Виктор Александрович просят вас непременно приехать к началу спектакля. Очень важное дело. И всем нам велено быть в сборе. Приказано, чтобы я лично вам передал приглашение. Так и велели сказать, что, мол, действуют они по спешному приказу Директора».

Опять пришлось мне катить из Сергиевской к Екатерининскому скверу. Приезжаю. Крылов сух и холоден. Еле здоровается.

— «Министр приказал немедля ставить «Венецейского истукана». Я говорю Ивану Александровичу, что это ломает весь наш репертуар, но он говорит: «Министр приказал, значит рассуждать нечего».

Он отшвырнул какие то пьесы, бывшие у него в руках, и схватился за голову

— «Помилуйте, как же можно вести серьезное дело, когда совершается вокруг такое насилие! Я заболею. Новых декораций и костюмов я вам дать не могу. Дам пять репетиций и только. Времени у меня нет, в обрез. Я заболею. Уж вы потрудитесь поставить пьесу сами, а меня оставьте в покое. Я хочу отлежаться: меня замызгали.—Я не знаю вообще, зачем нужна нам ваша пьеса после скандала в Москве? Чтобы и здесь скандал был»?

— «Здесь скандала не будет».

— «Вы потрудитесь убрать все фривольности, что позволяют актерам в Москве. Говорят, там Лешковская садится на колени к Рыбакову»?

— «Так ведь она по пьесе его жена»?

— «Я допустить этого не могу! Чтоб Савина сидела на коленях у Ленского! Нет—извините! пусть садится на ручку кресла».

— «Пожалуй, тогда придется поставить на афише имена двух авторов,—мое и ваше»? спросил я.

— «И гонорар разделить на двоих»? буркнул он.

С первой же репетиции он, действительно, сказался больным. Он об этом так и доложил Всеволожскому.

— «Вообще мое участие в постановке послужит только во вред автору, объяснил он.—И без того пьеса эта заимствована из моего «Девичьего переполоха», а мои детали еще более подчеркнут это сходство».

Он везде уверял, что моя пьеса «взята» у него.

— «Он помешан на заимствованиях,—говорил мне Григорович, бывший Председателем Театрального комитета. — Он тащит отовсюду, откуда может, и ему все кажется, что его тоже все обворовывают. Это, какая то клептомания».

В несколько дней, конечно, нельзя было срепетовать, как надо, сложную четырехактную пьесу, требовавшую ансамбля и сыгранности. Особенно

резко это проступало после Москвы, где щепкинские традиции ансамбля держались крепко. Только к пятому представлению получился в Петербурге сплоченной готовый спектакль, и актеры вполне овладели ролями, которые на первом представлении шли очень неуверенно. Мне написал на другой день представления Всеволожский письмо, где спрашивал—как я доволен спектаклем, и указывал на незнание актерами ролей. Должно быть, Крылов, когда ему было поставлено это на вид, отвечал, что ведь сырпетовывал пьесу не он, а автор. Он бы никогда не рискнул показать публике неготовую пьесу. Обычный прием умывать руки там, где есть малейшая возможность свалить свою вину на другого.

Крылов перенес представления «Истукана» в Михайловский театр, потому что к театру этому публика не привыкла, и сборов он не делал. Я вытерпел несколько представлений, но после седьмого обратился к Крылову с предложением перенести пьесу обратно на Александринскую сцену. Он распорядился этим беспрекословно.

П. Гнедич.

Несколько мыслей о старинном русском театре.

Статья *В. Н. Перетца.*

I.

Наблюдая пути литературного, художественного творчества мы намечаем их *два:* путь медленного создания новых художественных ценностей путем естественной эволюции и—другой путь, усеянный перерывами основной традиции вследствие вторжения традиции чуждой литературы, иногда близкой, иногда далекой. Это вторжение вызывает катастрофические изменения в течении эволюции и создает такие продукты творчества, которые могут быть объяснены лишь как результат подражания, более или менее близкого перевода, комбинации элементов чуждой литературы с своим, хорошо знакомым, в духе его, но с сохранением комбинации элементов своих и чужих более или менее заметным.

Сказанное вполне применимо и к истории русской драматической литературы XVII—XVIII в.в. и к истории театра в России вообще. Естественный ход развития театра в России предполагал бы тот же путь, который мы видим и в античном мире, отчасти—в средневековой Европе, где литературная драма возникает из синкретического действа и из религиозного обряда. Но Русь подобного пути не прошла и естественно выросшей, своей, не заимствованной драмы—не знает. Попытки возводить начало русского театра, сложившегося в конце XVII ст., к народному хороводному действу—невозможны. О деятельности носителей «народной драмы» скоморохов—мы знаем очень мало, и то, что знаем—не укрепляет нас в мысли искать у них зародыша первых сценических представлений на русской почве.

История русского театра знает несколько пьес, преимущественно «разбойничьего» романтического характера. Но эти пьесы—частью восходят к обработкам переводных романов начала и средины XVIII в., частью—представляют собою инсценировку литературных произведений более близкой к нам эпохи (напр. «Братьев разбойников» Пушкина). История на-

шего старинного, а вслед за ним и народного—театра шла вторым из указанных выше путей, чрез заимствование чуждой литературной и художественной традиции. Отсюда вытекает и особый подход к изучению явлений старинного русского театра. Рассмотрение текста пьес в отношении сюжетов, ситуаций, способов сценического воплощения, бутафории и т. п. не может быть, так сказать, самодовлеющим. За каждой пьесой, поставленной и представленной на старинном театре в России,—где-то на заднем плане, у последней кулисы—чувствуется тот вдохновитель и руководитель, без которого не могло бы осуществиться представление: иностранец автор, режиссер, актер, декоратор, машинист и бутафор.

О первых—не говорю: розыскания Тихонравова и дополнения к ним Морозова показали это с достаточной отчетливостью; но и приемы игры, и материальная часть старинного русского театра—дают чувствовать иностранную указку. Достаточно указать хотя бы костюмы, грим и все аксессуары действующих лиц, особенно—аллегорических фигур, чтобы сразу увидеть в них копии с данных иконографии западно-европейского искусства, в частности театрального, хотя и с запозданием порою на 100 лет. Отсюда—тесная и неизбежная связь изучений старинного русского театра с изучениями театра европейского, без которых всякая речь о прошлом театра на Руси будет праздным пустословием.

II.

К изучению театра в его прошлом можно подходить с разных сторон. Но все многообразие подходов в итоге можно свести к двум:

к изучению *литературной,* словесной стороны театрального представления—и к изучению *изобразительной,* пластической стороны его. Не касаюсь сейчас *материальной* стороны, о ней стоит говорить особо.

Механическое заимствование из чуждой художественной традиции может взять далеко *не все,* а лишь—отчасти *первое,* и то постольку, поскольку точен перевод. Для усвоения *второго*—нужны особые условия, и вот почему.

Вещи существуют не сами по себе, а в том отношении и в той зависимости, в которой воспринимаются нашими органами чувств. Искусство, как продукт социальной жизни, есть явление двусторонней деятельности, именно, творца—и воспринимающей творение среды; художника—и зрителя; актера, певца—и публики, воспринимающей их творчество. Вкусы воспринимающей среды не равномерно и не однообразно реагируют на зрелище. Для примитивного зрителя нет драмы Ибсена, Гауптмана, Чехова; для утонченного ценителя драмы, как таковой,—не даст удовлетворения хороводное действо дикарей. Есть, правда, взгляд, сравнительно недавно высказанный в нашей литературе, что можно возродить «действо» но, этот взгляд грешит тем, что игнорирует данные исторического процесса. Нельзя искусственно переодеть нас всех в широкие одежды древней Руси или заставить всех думать так, как думали 300—400 лет тому назад; так нельзя

и тех, кто вкусил от творчества гениев нового времени, вернуть назад и прельстить примитивным хороводом. И обратно—вспомним отзывы русских путешественников о виденном ими в Италии в XVII в.: они были глухи и невосприимчивы к искусству Запада. Отсюда, стало быть, для восприятия впечатлений от художественного творчества вообще, а также и для воспроизведения заимствованного драматического произведения—необходимо иметь достаточно подготовленный интеллект и психику, способную вживаться в новые, чуждые и при том разнообразные переживания. Одним словом, подражанию, переносящему на свой театр чуждые первоначально последнему произведения, надобно иметь всю ту сумму культурных привычек, всю совокупность психических навыков, которые создают характер человека определенной *эпохи* и определенной *среды*.

Всегда ли, однако, заимствующий—и, как таковой, большею частью стоящий на низшей степени культуры,—обладает всем этим? Несомненно, ответ должен быть отрицательным. Приняв же это положение, мы не будем удивляться тому новому, тем своеобразным чертам, которые приобрели у нас заимствованные с Запада пьесы старинного театра, пьесы Мольера, де-Виллье, Чиконьини, Лоэнштейна, Марло и др.—и не только в тексте, но и в сценической интерпретации его. Я не хочу сказать, что эти новые ингредиенты русского происхождения в плане западно-европейской драмы были *хуже* того, что давал иноземный текст и сценическая практика. Мало вероятно, чтобы жизнь, быт в России эпохи царей Алексея и Петра I был *значительно* грубее, чем, напр., в Германии и даже во Франции (вспомним Жоделета); но все же они были *иными*, чем заграницей, а отсюда и то специальное cachet, которым отмечены русские переводы иностранных пьес, и русских подражаний иностранному. Нет сомнения, что не только тексты пьес, попавших на границе в XVII—XVIII вв. в русский репертуар, но и самые приемы сценического воспроизведения должны были получить особое cachet. Достаточно отметить, *какая* среда поставляла первых актеров, и *кто* был их руководителем на трудном поприще сценической деятельности. Следственно, имея перед собою пьесы упомянутых европейских авторов не следует думать, что они предстали пред русской публикой в своем настоящем виде. Чужое, чтобы стать русским должно было пережить своеобразную обработку, в результате которой из Дон-Жуана де-Виллье получился в итоге тот «Кедрил обжора», которого увековечил Ф. М. Достоевский в «Записках из Мертвого Дома».

III.

Виновато ли тут время, в которое мы живем, или своеобразная аберрация нашего исторического мышления,—но при взоре на прошлое русского театра наш взгляд поражается своеобразною *статичностью* старинного театра по сравнению с XIX веком и особенно с началом XX-го. XIX-й век, расставшись с важностью классической трагедии и воскресив

Шекспира, в какой-то лихорадочной, болезненной торопливости добегает до кинематографической драмы, передав ее XX-му веку.

Эта «статичность» старинного театра заключается в устойчивости типов, положений, драматических форм,—и в методе сценической реализации мыслей драматурга, т.-е. в игре актера. Известны слова Гамлета об игре современных ему актеров,—о «детине, разрывающем страсть в клочки». Оно и естественно: несложное по сравнению с позднейшим миросозерцание,—я бы сказал неосложненность психики пестротой и обилием переживаний—влекло за собою и несложный комплекс для передачи психических состояний действующих на сцене персонажей. Мир, веривший, что истина едина, цельна, однообразна, и мир, признавший, что истина может быть многогранной и относительной,—конечно должны были дать и в действительности дали и различные процессы психических переживаний, и различную комбинацию и мотивировку их и—само собою разумеется—различные способы воспроизведения на сцене этих переживаний. Новый мир с его осложненной психикой потребовал и от актера новых шагов на пути утончения и интеллекта и психики. Старая манера держалась устойчиво и долго не хотела сдаться; но наплыв *новых* актеров сделал свое дело. Вспомним трагикомические жалобы старого комика Аркашки на «образованных», у которых нет «никакой игры». Аркашка был, видимо, по замыслу Островского,—как и его трагик, Геннадий Несчастливцев,—одним из «последних могикан» старой школы, традиционно связанной с преданиями старинного театра.

Статичность последнего находит себе объяснение и в условиях исторической жизни европейского общества. Медленный темп жизни, естественно, не мог не отразиться на сценическом воспроизведении, которое когда-то знало иные времена и от них унаследовало искрометную живость итальянской комедии.

Другою характерною стороною старинного русского театра, также, видимо, унаследованною от медленного темпа жизни встарину,—является его *условность*. На Руси эта условность, в значительной степени свойственная и оригиналам занесенных к нам пьес,—еще более схематизировалась по указанным выше историческим причинам.

IV.

Условный по существу, унаследовав от средневековья и Ренессанса схематичность и стилизацию—*наш* старинный театр объединил в шаблонном воспроизведении итоги различных литературных и театральных школ наложив печать однообразия на все заимствованное извне.

Достаточно только перечесть изданное Тихонравовым, Петровским, Георгиевским, Богоявленским, мною и др. в области старинного великорусского репертуара и Петровым, Резановым, мною—в области репертуара украинского, чтобы убедиться в справедливости высказанного положения.

Что было причиной этой схематизации, этого как бы униформирования сценического материала,—и именно там, где наблюдается громадное, пестрое, поражающее глаз разнообразие стилей и красок (тут заимствования из итальянского, французского, английского, германского, из средневекового и иезуитского школьного—и из светского репертуара)?

Великий Леонардо хотел летать; но *при данных его времени* он не мог преодолеть силу сцепления, силу трения частей машины; не мог создать малый, но сильный мотор. Чисто материальные, казалось бы, причины помешали ему стать преемником мифического Дедала и осуществить свои гениальные замыслы. Но не одни материальные причины: недоставало и знания неродившейся еще тогда *высшей математики*.

В области театра наблюдается нечто аналогичное. Правда, машинисты и декораторы старого итальянского и французского театра к XVII-му веку давно уже преодолели материю; и искусство их—чисто материальное—легко было перенять сметливому, бойкому русскому человеку. Но чтобы подняться к солнцу искусства—этого было мало, мало было этого, чисто материального искусства. Надо было *актеру* (а не машинисту) *дорости до творца драмы;* ему надо было развить в себе те психические навыки, которые помогли бы понять, пережить и воспроизвести сложный мир, созданный грезами поэта, и не порвать грубым движением души нежную ткань его постройки. А это могло осуществиться лишь тогда, когда психика вышедшего из общественных низов актера приблизилась к психике автора; когда первый стал не рабом, покорным государству (XVII в.), шедшим на сцену «по наряду», и не рабом, отдельного лица (XVIII в.), делавшимся артистом по прихоти господина, безмолвным исполнителем велений пославшего его, а свободным человеком и художником (полов. XIX в.), и главное—соперником, соревнующим автору,—сознательным исполнителем его замыслов, его alter ego, его сотрудником в создании художественных ценностей, порою идущим даже далее поэта, углубляющим понимание созданного им образа.

От рабского театра XVII и XVIII вв., отчасти крепостного и в начале XIX в.,—до «Художественного театра»—целая пропасть, которая может быть перейдена лишь внимательным изучением психики русского общества и театральной среды названного времени, с учетом роста культурности в нем и среде деятелей сцены (а не только бутафоров, машинистов и плотников).

Установив это, мы поймем, почему старинный русский театр не знал той утонченности духа, которою отличается новая драма. Ему чужды были многообразные оттенки чувств и настроений, которые искрятся перед ними в драме нового времени, находя себе у нас едва ли не конечные достижения в творчестве Чехова. Жизнь и характеры к тому же—давались авторами пьес проще и прямолинейнее. Чтобы воспроизводить их—не нужно было ни головоломной выдумки, ни тяжких творческих мук.

Следует помнить, что именно в таких-то условиях—при склонности авторов к схематичности (вспомним, напр., женские персонажи русской ко-

медии XVIII в.) и при малой культурности актера—легче всего создается готовый *шаблон,* готовый трафарет, которому, не обременяя своей совести тревогой неудовлетворенности мог следовать исполнитель роли, заменяя ремесленной выучкой формул — живое творчество. Техника актера требовала, как и сама жизнь, небольшого разнообразия приемов, требовала резких контуров, а не полутеней. Отсюда ясно, как легко было старому театру приобрести ту статичность, о которой выше сказано, и ту условность, которая граничит с мертвым схематизмом.

Но можем ли мы настолько проникнуть в процесс игры на сцене старинного русского театра, чтобы объективно и документально утверждать, что эта условность и схематичность—не выдумка, не игра нашего воображения? Отчасти и во многих случаях можем. Стоит только изучить режиссерские ремарки к старинным пьесам,—и мы убедимся, что хотя эти пьесы сохранили только мелкие и, на первый взгляд, не всегда существенные указания автора и режиссера, однако все же здесь мы имеем достаточно выступающее указание на характер игры. Игра старинного актера была необходимо не реалистической, а *условной.* При этом, в силу господствующей схематизации, порывы к реальности (см. в Гамлете)— роковым образом обращались в свою противуположность. Это объясняется еще и тем, что является естественным в наше время, когда актер — есть художник, которому пластическим материалом служит его тело, музыкальным—его голос. Этой лепки из своего материала, сознательной и вместе с тем для каждой роли индивидуальной,— старинный театр у нас не знал. Все было готово, просто, предопределено и вместе с тем условно. И актер и зритель знали, напр., что женщина с распущенными волосами, в платье данного цвета—означает «милосердие», с мечем — «отомщение», с сердцем пылающим — «любовь». И актер и зритель знали целую серию незамысловатых «приличных театру игрушек», предусмотренных немудрой традицией.

Старинный театр, с нашей точки зрения, давал лишь общее, схематическое, а не реальное воспроизведение жизни. Даже в сценах, напр., с гаером и его похождениями, казалось бы изображенными в ультра-реалистических красках—мы имеем в сущности шаблон, по которому разыгрывался ряд персонажей: и Эрсил «издевочный слуга» и храбрый воин Сусаким, разные гаеры, шуты и шутовичи; то же сказать нужно и о «молодках», Касеньке и т. п. женских персонажах.

Старинный театр пришел к нам с Запада и, как там, так и у нас, он был условным, а не реалистическим, как и поэзия XVII и XVIII в., несмотря на то, что поэтика и Понтана, и Доната, и Массена, и Буало— с их подражателями требовали подражания *природе.* Как это случилось?

Дело в том, что каждая литературная и художественная эпоха понимает эту «природу» по своему — и по своему ее воспроизводит во всех областях искусства. И герои масок были, конечно, уверены, что они дают не призраки, а самую жизнь. Ибо жизнь как в их понимании, так и в

воспроизведении, была несложна и комбинировала ряд вариаций в одном зачарованном круге.

V.

Русский старинный театр до недавнего времени изучался лишь с одной стороны—со стороны историко-литературной, при том и то односторонне, именно в отношении источников пьес старинного репертуара. Это была первая очередная задача, и можно только приветствовать труды Тихонравова, Морозова и немногих их последователей. Но все прочее, относящееся не столь к истории драматической поэзии, сколь именно к истории *самого театра*, изучалось у нас случайно и неглубоко. Несколько публикаций об устройстве театра, о бутафории и костюмах, о выписке актеров—вот и все, что осталось от архивных розысканий ученых XIX ст. Этому были и свои причины: театром, собственно историей драмы, занимались у нас исключительно историки литературы, чуждые театру, как таковому. Вот почему едва ли не впервые серьезно обратил внимание на *театральную* сторону старинной драмы только проф. Резанов (в своем обширном исследовании «Школьная драма и театр иезуитов»), использовав отчасти данные заграничного школьного театра XVII в. для объяснения театральной обстановки и иконографии некоторых персонажей русской драмы конца XVII—начала XVIII вв. Для времени, немного более близкого к нам, для средины XVIII в. довольно много было сделано г. Всеволодским-Гернгроссом, работы которого, не взирая на некоторые дефекты, в свое время и мною отмеченные, все же остаются крупными и значительными приобретениями для истории русского старинного театра. Им недостает некоторой систематичности, нет своего рода «стержня», основной идеи, но материал, собранный трудолюбивым и знающим театральное дело автором, всегда будет иметь цену.

И невольно, при мысли о систематическом изучении судеб старинного театра в России, всплывают в уме вопросы, на которых стоит остановиться.

1. Выяснена ли *точно* библиография старинного русского театра? Попытки для такого выяснения были, но в каком отношении можно верить им? Ведь возможно, что по рукописям в старых сборниках находящихся в библиотеках и архивах частного характера, да и в оффициальных архивах—таятся еще и до сих пор пьесы, недоступные пока глазу исследователя: счастливые находки последних лет — гг. Богоявленского и Шляпкина, дают основание думать, что мы знаем далеко не все, что заключалось в старом репертуаре—конца XVII и начала XVIII вв. Что же касается средины XVIII в., то с этого времени и до конца века лежит громадное количество пьес в рукописях, в Библиотеке Гос. театров, и кто знает, когда сведения о них попадут в печать. А пока этого не сделано, пока этот обширный материал не вовлечен в научный оборот, мы не можем сказать с уверенностью, что *знаем* наш старинный театр.

2. Изучена ли сюжетность драмы старинного русского театра? Безусловно мы должны дать отрицательный ответ. А без выяснения ее мы

лишены возможности судить об интересах и вкусах и старых драматургов и их зрителей. Но эта работа возможна лишь при наличности ответа на первый, выше мною поставленный вопрос.

3. Изучен ли литературный стиль пьес? А ведь без этой подготовительной работы мы, во-первых, не всегда можем разобраться в датировке пьес, не имеющих точного, документального приурочения к определенному времени. Во-вторых, мы лишены возможности судить, какими сторонами своего творчества авторы воздействовали на зрителей, вызывая у них эстетические эмоции.

4. Далеко не выяснены также соотношения многих пьес с западноевропейской и польской драматургией; не определено — кроме некоторых пьес старинного украинского репертуара—это соотношение и на русской почве. А ведь в XVIII в. каждый брал свое добро там, где находил его; понятия о литературной собственности не были еще так строги, как в последующем веке, и степень самостоятельности многих пьес и их эпизодов—требует внимательного разъяснения, и при том не только в целях историко-литературных: готовые повторения—будь то целые сюжеты, будь то детали, отдельные положения (ситуации), отдельные тирады, меткие слова—все это играет роль и не малую при том и по отношению к чисто театральной стороне дела.

5. Старинный театр в России хотя и был явлением заносным, но все же творцы его обладали некоторым запасом более или менее сознаваемых *теоретических* представлений о задачах театра, о построении пьесы, о реализации замыслов автора актером, режиссером и другими тружениками театра. Знать теоретические основы театра необходимо для здравой и исторически верной оценки его. Ведь подходить к оценке старинной пьесы с *нашим*, современным критерием — вещь бессмысленная: смешно думать, что люди жившие и творившие два столетия и более тому назад могли руководствоваться теориями нашего времени. Стало быть необходимо воскресить, воссоздать теоретические воззрения на искусство театра, на построение и исполнение драмы, существовавшие во все главные моменты старинного театра и уже по мерке, созданной современниками его—ценить его достоинства и недостатки. Такие теоретические и исторические статьи есть, их стоит извлечь из области забвения, как и старейшие театральные рецензии несколько позднейшей эпохи, также почти неиспользованные. Тогда то мы получим прочный исторический базис для эстетической оценки старинного театра.

6. Много труда потребуют вопросы об устройстве и организации театра, об актерах, их культурном и образовательном уровне. Чтобы понять сущность того процесса, которым двигался у нас старинный театр, надо знать *условия*, в которых шла жизнь его деятелей; надо знать и тех, кто был самым значительным участником в этом процессе, наших первых *актеров* и их ближайших преемников, создавших определенную сценическую *традицию*, повидимому, не всегда и не во всем совпавшую с тако-

вою же заграницей. Здесь мы должны охватить разнообразнейший материал—начиная с данных о происхождении актеров, их образовании, быте, положении в обществе и службе — и кончая оценками их сценического творчества, дававшимися современниками, и анализом техники их игры, если позволит материал. Все это—получит особую цену и значение, если мы изучим также культурный уровень той *среды*, в которой они действовали и вкусам которой зачастую подчиняли свое вдохновение и творчество. Здесь историк театра соприкасается с историком культуры вообще, с психологом, а это, конечно, ещё более усложняет конечную задачу его исследования.

7. Старинный театр, как мы уже сказали, почти совсем не изучен со стороны режиссерской: мы почти не знаем, как ставились пьесы. Более того—мы почти ничего не находим в известных работах по истории старинного театра в России—относительно *приемов игры*, как средства вызвать те или иные эстетические эмоции у зрителя. А между тем материал для этого есть на лицо. Правда, в одних пьесах его очень мало, зато в некоторых как напр. в «Акте о Календре и Неонильде»—его дано с избытком много: это—режиссерские пометки, сопровождающие текст сплошным комментарием. На основании их можно составить довольно отчетливое представление и о постановке пьесы, о бутафории, о костюмах и главное — о технике актерской игры. А зная уже об устойчивости сценических приемов в конце XVII и начале XVIII вв., мы на основании анализа данных нескольких пьес этого момента будем вправе заключать с достаточною вероятностью, как играли актеры данной эпохи.

8. Вопрос о взаимодействии зрителей и актеров ставился в последние годы не раз. Старинный театр и с этой стороны предлагает любопытный материал. Перед многими пьесами мы находим предисловия, — обращения к зрителям; в иных случаях—встречаем подобного же рода послесловия. Анализ их будет полезен для решения поставленного вопроса.

С углублением в историю старинного театра, количество таких вопросов будет, вероятно, умножаться. Но решение их всегда будет зависеть от решения первого вопроса в связи с деятельными архивными розысками.

В. Перетц.

ПОКА.

Комедія въ 3-хъ дѣйствіяхъ.

Передѣлка съ французскаго А. Островскаго.

Предисловие *А. С. Полякова.*

После ликвидации Главного Управления по Делам печати бо́льшая часть пьес, бывших в этом учреждении на цензуре, поступила в Центральную Библиотеку Русской Драмы Петроградских Академических Театров и составила там особый отдел, называемый теперь «цензурным». Это весьма ценное собрание рукописей и печатных пьес, дозволенных к представлению, увеличило Русский репертуар Библиотеки в четыре с лишним раза и, кроме того, положило основание другому отделу, отделу иноязычных пьес.

Наследие Главного Управления ценно не только количественно, но и качественно. Среди пьес находится не мало автографов, принадлежащих перу известных драматургов. Многие из них не увидели света по целому ряду причин.

В настоящее время Цензурный отдел приведен в полный порядок, составлен каталог пьес по авторам, и кончается проверкой алфавитный перечень по названию.

Печатаемая комедия А. Н. Островского «Пока» нашлась среди цензурованных драматических произведений и до сих пор не была известна читателю. Рукопись пьесы сшита в тетрадь in folio и состоит из 65 листов (129 страниц). Писана она на довольно толстой бумаге, на титульном листе поставлен красными чернилами № 1705 и имеется цензурная помета: «Къ представленію дозволено (безусловно) 21 декабря 1873 года. Цензоръ драматическихъ [сочиненій] Кейзеръ фонъ Нилькгеймъ». Дальше идет самое заглавие пьесы.

Слова «передѣлка съ французскаго» поставлены в скобки, как и нично авторская приписка «А. Островскаго». Комедия носит на себе следы спешной работы переписчика и грешит явными ошибками, которые в печати исправлены без всяких указаний.

Знаки препинания, особенно важные в драматическом произведении, сохранены согласно рукописи, если не считать двух-трех замен много-

точия, богато использованного в пьесе, точкой. Ставить многоточие в этих местах не было никакого смысла. В тексте имеются чьи то карандашные поправки—возможно авторские. Подобные исправления заключены в скобки, на которые и следует обратить внимание при постановке пьесы. Печатается комедия по старой орфографии, потому что, во-первых, воспроизводимый текст будет иметь значение и при дальнейших перепечатках, если б даже была найдена авторская рукопись[1]); во-вторых, надо поставить себе за правило, чтобы при первом печатании текст наших классиков воспроизводился с пунктуальной точностью.

3 февраля 1873 года[2]) А. Н. Островский писал своему приятелю Ф. А. Бурдину: «Перевод пьесы «En attendant» называется «Пока». Если Л[еонидов?] хочет взять эту пьесу, так я ее переделаю, оставлю только сюжет, выйдет вещь очень сценичная. Для меня это дело одной недели. Я сегодня же примусь за переделку, скажи ему это и попроси подержать в секрете. Одноактная пьеса моя не оригинальная и не перевод, а заимствованная».

Островский не редко обращался к сюжетам других литературных произведений. Д. В. Аверкиев передает мнение Островского: «Драматург не изобретает сюжетов; все наши сюжеты заимствованы. Их дает жизнь, история, рассказ знакомого, порой газетная заметка. У меня, по крайней мере, все сюжеты заимствованные. *Что* случилось, драматург не должен придумывать; его дело написать *как* оно случилось или могло случиться. Тут вся его работа. При обращении внимания в эту сторону, у него явятся живые люди, и сами заговорят»[3]). В таком взгляде нет ничего умаляющего нашего знаменитого драматурга. Теперь уже привыкли ценить всякое литературное произведение не за *что*, а за *как*, и знают, что писатели и поэты с мировым именем постоянно прибегали к заимствованиям сюжета, создавая из посредственного высокохудожественное произведение. Творения Шекспира, Мольера, Гете, Пушкина, Толстого, которые неоднократно перерабатывали чужой сюжет, кажется, солидное тому доказательство.

Научно изучать А. Н. Островского начали весьма недавно. Пока лучшая работа о нем, по крайней мере, самая крупная принадлежит не русскому человеку, а французу[4]).

Далеко еще неполно, вернее, только начато изучение источников, какими воспользовался наш знаменитый драматург, под чьим влиянием он

---

[1]) А. А. Бахрушин сообщил нам, что в Библиотеке театрального Бахрушинского Музея имеется автограф комедии «Пока». Поступила пьеса, по его словам, из собрания Рассохина. Интересно, почему к Рассохину попал автограф?

[2]) «Артист», 1892, № 20. стран. 13. Письмо издателем отнесено неправильно к 1878 году. Б. В. Варнеке, в статье «А. Н. Островский» («Русский Биографический Словарь» и отд.) оставляет эту дату без исправления и повторяет ее снова в «Заметках об Островском». (Одесса 1912. стран. 7).

[3]) Цитировано по статье Б. В. Варнеке «А. Н. Островский» («Русск. Биогр. Словарь», стран. 441).

[4]) J. Patouillet. Ostrovsky et son théatre de moeurs russes. Paris. 1912. 8°. 481 p.

создавал те или иные образы, где он находил материал для своих исторических хроник и пьес [1]).

Усердно и много занимался А. Н. Островский и переделками. Он хорошо знал иностранный репертуар, интересовался новинками и следил за выходящими за границей драматическими произведениями.

Комедия «Пока», по мнению Островского, не переделка, а заимствована им. Было бы весьма кстати установить степень заимствования и наглядно убедиться, как под пером А. Н. Островского французская комедия превратилась в чисто русскую. К сожалению, неблагоприятное время для занятия в наших библиотеках не дало возможности автору настоящего предисловия произвести детальные библиографические справки. Удалось просмотреть только Bibliographie de la France за 10 лет (1866—1875), но пьесы «En attendant» за это время напечатано не было. Не узнали мы до сих пор и автора комедии.

Все это заставляет нас в благоприятном будущем еще раз вернуться к нашим изысканиям, чтобы подробнее остановиться на этом произведении Островского. Из письма к Бурдину мы знаем, что пьеса должна быть одноактной, такой, видимо, она была во французском подлиннике.

Поставить комедию в Александринском театре А. Н. Островскому не удалось. Впервые она шла в Москве 18 января [2]), как значится в объявлениях—в «пользу г-жи Васильевой» [3]), на сцене Малого театра, во второй—21 числа. После третьего представления—23 января—пьеса была снята с репертуара и больше уже на сцене не появлялась. С постановкой комедии в Москве А. Н. Островский сильно торопился. 21 декабря «Пока» прошло общую цензуру, а 22, т. е. на другой день ее одобрил к представлению на сцене Театрально-литературный Комитет.

В журнале Комитета, хранящемся теперь в Архиве Петербургских Академических театров, комедия значится, как «передѣлка с французскаго А. Н. Островскаго» [4]). В объявлениях московских газет имя автора не упоминается.

Возможно, что сам автор сознавал, насколько слабо его произведение, писанное торопливо и недостаточно отделанное. «Пока» стоит ниже

---

[1]) О «Рукописях Островского» имеется статья П. В. Безобразова («Истор. Вестн.», 1890, февр.) и ряд статей Н. П. Кашина в «Ежегоднике Имп. театров». «Журнале М. Н. Пр.» и в «Изв. Отд. Русского яз. и словесности». Статьи изданы отдельно под названием «Этюды об А. Н. Островском». 2 тома. Москва, 1912, 1913 г.г. См. также выше названные статьи Б. В. Варнеке.

[2]) «Московск. Вед.» 1874, № 14, от 15 января. Никаких отзывов о первом представлении не нашлось, нет в объявлении и распределения ролей. В библиотеке Академических театров программ московских театров за 1874 год не имеется.

[3]) Екатерины Николаевны, вдовы знаменитого Сергея Васильевича Васильева.

[4]) Рассматривали пьесу: Предс. П. И. Юркевич, помощник И. А. Манн, начальник репертуара П. С. Федоров, члены литераторы А. П. Милюков, А. Н. Майков, члены артисты А. А. Яблочкин и А. А. Нильский. Подпись Майкова под протоколом отсутствует.

многих второстепенных произведений Островского. Растянутая на три акта комедия лишена действия, персонажи намечены бледно и являются не живыми людьми, а скорее символами или носителями какой либо черты человеческого характера. Кто такая Чингисова, как не олицетворение материнской любви, часто жестокой к другим и тягостной для детей; Бударова—пример супружеской верности, Сафоев — преданной дружбы, а Дуняша—не только не разделенной, но и не замеченной любви.

Переделка имеет все задатки мелодрамы, к которой так был склонен А. Н. Островский. Она сентиментальна, а в некоторых местах положительно наивна. Развязка ее, как это часто бывает у нашего драматурга, неожиданна и почти не реальна. Она мало подготовлена предшествующим действием.

Печатая еще одно произведение Островского, редакция полагает, что «Пока» даст материал при дальнейшем изучении творчества нашего знаменитого драматурга и яснее определит черты его заимствований.

ЛИЦА:

Княгиня Евлалія Давыдовна Чингисова.
Владиміръ Викторычъ Стромынскій, ея сынъ отъ перваго брака.
Борисъ Борисовичъ Сафоевъ—помѣщикъ, старый холостякъ, сосѣдъ Чингисовой.
Софья Васильевна Бударова.
Дуняша, крестница княгини, изъ бывшихъ крѣпостныхъ.

Дѣйствіе происходитъ: въ 1 и 2 дѣйствіи въ подмосковной усадьбѣ княгини Чингисовой, вблизи отъ станціи желѣзной дороги, въ 3-мъ—в Петербургѣ, въ квартирѣ Г-жи Бударовой.

ДѢЙСТВІЕ I.

Зала въ деревенскомъ домѣ; средній выходъ прямо въ садъ, двери по бокамъ
Направо отъ зрителей столъ, налѣво маленькій рабочій столикъ.

ЯВЛЕНІЕ I.

Чингисова *стоитъ посреди залы, прислушивается и смотритъ на свои часы.*
Дуняша *стоитъ у двери ведущей в сад.*

Чингисова.

Дуняша!

Дуняша.

Что угодно, ваше сіятельство?

Чингисова.

Кажется, кто-то ѣдетъ. Это наши лошади. Поѣздъ приходитъ въ четыре часа, лошади возвращаются четверть пятаго... Вотъ, слышишь, подъѣзжаютъ?

Дуняша.

Никакъ нѣтъ-съ.

Чингисова.

Ты глуха. А впрочемъ вотъ опять затихло... Пожалуй, онъ и въ самомъ дѣлѣ не пріѣдетъ.... Но нѣтъ, онъ долженъ... онъ сынъ... нынче мое рожденье... онъ знаетъ, что я жду, безпокоюсь... что я страдаю *(утираетъ глаза)*. Ну вотъ, ну, что ты мнѣ говоришь! Вотъ, вотъ, слышишь?

Дуняша.

Ахъ, ваше сіятельство, ахъ! *(убѣгаетъ)*.

Чингисова.

Володя, Володя! Два мѣсяца... такъ близко отъ матери, и ни разу не осчастливишь ее. Ну, Богъ тебя проститъ, Богъ тебя проститъ! (Ты опять со мной!... Бѣги, спѣши ко мнѣ, на грудь мою, на ту грудь, мой милый, которая...) *(Дуняша выходитъ изъ сада съ письмомъ въ рукахъ)*. Гдѣ-же онъ? Что такое?

Дуняша.

Письмо, ваше сіятельство.

Чингисова.

Мнѣ? Подай! Дай *(беретъ письмо)*. Ахъ, это отъ него *(садится и читаетъ)*.

Дуняша.

Ваше сіятельство... ахъ! какъ вы изволите безпокоиться! Ужъ не больны-ли они-съ?

Чингисова.

Онъ здоровъ.

Дуняша.

Ну, слава Богу-съ! А ужъ я, было, такъ испугалась, не случилось ли чего съ бариномъ. Они здоровы, такъ, значитъ, пріѣдутъ. Позвольте, ваше сіятельство, я поставлю два букета цвѣтовъ въ ихъ комнату. *(Чингисова пристально смотритъ на нее)*. Что же, ваше сіятельство, вѣдь они мнѣ крестовый братецъ.

Чингисова.

Да... Нѣтъ, Дуняша, не нужно.

Дуняша *(печально)*.

Развѣ они не пріѣдутъ-съ?

Чингисова.

Нѣтъ, не пріѣдетъ. Оставь меня, поди. *(Входитъ Сафоевъ)*.

ЯВЛЕНІЕ II.

Чингисова, Дуняша, Сафоевъ,

Сафоевъ (*отирая потъ съ лица*).

Ну, будетъ, довольно... Чтобы я въ другой разъ... Нѣтъ ужъ, кончено,—покорно благодарю.

Чингисова.

Ахъ, Борисъ Борисычъ, а мнѣ васъ нужно.

Сафоевъ.

А я, княгиня, я навстрѣчу, за двѣ версты пѣшечкомъ... Думаю, молъ, встрѣчу Владиміра да вмѣстѣ и подкатимъ. Часовъ никакъ съ двѣнадцати, въ пыли-то,—во всѣ глаза, противъ солнца,—вдоль по дорожкѣ то поглядываю... вотъ ѣдетъ, вотъ ѣдетъ... а онъ...

Чингисова.

Я получила письмо отъ него.

Сафоевъ.

Знаю, мнѣ Иванъ сказывалъ. Письмо прислалъ...любопытно. (*Подходитъ къ Чи совой. Дуняша тоже подвигается*).

Чингисова.

Онъ пишетъ... (*Замѣтивъ Дуняшу*). Ты здѣсь? (*Строго*). Я тебѣ приказала...

Дуняша.

Я думала, ваше сіятельство... мнѣ показалось, что вы хотѣли...

Чингисова.

Я хотѣла, чтобы тебя не было здѣсь.

Дуняша.

Слушаю, ваше сіятельство (*уходитъ*).

ЯВЛЕНІЕ III.

Чингисова, Сафоевъ.

Чингисова.

Онъ не пріѣдетъ, Борисъ Борисычъ... как я ждала его, какъ я ждала его! Онъ мой убійца, Борисъ Борисычъ, онъ не пріѣдетъ...

Сафоевъ.

Фу ты, пропасть! Ахъ чортъ его возьми! (Извольте видѣть, онъ письма пишетъ... Хорошо ему, а я дожидайся по пяти часовъ на пыльномъ проселкѣ подъ открытомъ небомъ, хоть-бы тебѣ кустикъ! А солнце то іюльское! Вотъ бабы то жнутъ какъ запросто, а я образованный человѣкъ, я въ полномъ одѣяніи). Такъ онъ не пріѣдетъ? А почему, желаю я знать?

Чингисова.

Какую то причину нашелъ, да кто-жъ повѣритъ, я догадываюсь... извѣстно...

Сафоевъ.

Ну да, конечно, какъ недогадаться! А впрочемъ, вѣдь всѣ они нынче, всѣ молодые люди таковы... Я то ужъ ихъ знаю, я ихъ знаю хорошо... Вы какъ и слѣдуетъ доброй матери, просили меня стараго увальня, тунеядца, трутня послѣдить за вашимъ сыномъ, поберечь его отъ увлеченій... да нѣтъ, не отъ увлеченій, а отъ пропастей, которыхъ такъ много въ столицахъ.

Чингисова.

Ахъ, Борисъ Борисычъ, какъ я вамъ благодарна.

Сафоевъ.

Нѣтъ, что-же! Я очень радъ былъ сдѣлаться его другомъ, его товарищемъ... Я хотѣлъ подавать ему благіе совѣты. Наставленія. Ну, да!

Чингисова.

Ну, конечно, конечно.

Сафоевъ.

Я хотѣлъ его остановить, удержать.

Чингисова.

И что-же?

Сафоевъ.

Я его удерживаю, а онъ меня самого тащитъ, да и увлекъ меня на старости лѣтъ. Я ему о порядкѣ, о экономіи, а онъ гдѣ-бы намъ пообѣдать сегодня? Ну и поѣхали, или къ Тестову, или въ Эрмитажъ, а оттуда въ театръ, потомъ загородъ ужинать... да мало-ли что еще. Нѣтъ ужъ, покорнѣйшій слуга... мнѣ за нимъ не угоняться! (Мочи моей не стало, я и бѣжать въ деревню, надо отдохнуть, надо поправить желудокъ, который я разстроилъ состоя ментором при вашимъ сынѣ).

Чингисова.

Да пускай бы его! Что мнѣ до его развлеченій, до его шалостей! Все это извинительно, если бы онъ берегъ свое достоинство... Но вѣдь есть поступки безнравственные, порицаемые обществомъ, которые...

Сафоевъ.

Понимаю. Я отвращалъ. Я его отвращалъ. Въ театрѣ, куда онъ съ лорнетомъ, туда и я. Вдругъ, откуда не возьмись какая то баядерка, кто ее знаетъ изъ Парижа или изъ Лондона ее занесло сюда... красоты, я вамъ говорю... Ну, ваше сіятельство, видалъ я на своемъ вѣку, а эта ужъ изъ рукъ вонъ, только взглянетъ, ну и пропадешь... Вижу бѣда, разоренье. Я говорилъ, я кричалъ, выходилъ изъ себя, меня не слушали, на меня не обращали вниманія. Впрочемъ успокойтесь, вашъ сынъ не пылаетъ страстью, нѣтъ: самолюбіе заставляетъ его сыпать деньги безъ ума передъ этой красавицей.

Чингисова.

Вы, можетъ быть, думаете, что онъ проживаетъ только свои доходы? Нѣтъ, Борисъ Борисычъ, онъ проживаетъ капиталъ, свое наслѣдство. Состояніе его рушится, а потомъ дойдетъ очередь и до моего, которое мнѣ осталось послѣ втораго мужа.

Сафоевъ.

Ну ужъ извините! Ужъ очень вы, Евлалія Давыдовна, мрачно смотрите на вещи.

Чингисова.

Ахъ Борисъ Борисычъ, если бы вы знали, какія золотыя мечты мои, какія надежды разбилъ этотъ неблагодарный!

Сафоевъ.

Какъ, что такое, въ чемъ дѣло, ваше сіятельство?

Чингисова.

Я имѣю средства и (нашла возможность) поправить его разстроенное состояніе и возвратить прежній блескъ его фамиліи, я ему нашла (предложить прекрасную) партію...

Сафоевъ.

Вы говорите о Дулебовыхъ! Вѣроятно, я не ошибся?

Чингисова.

Да, да. Что вы скажете?

Сафоевъ.

Чего лучше. (Люди очень богатые и что для васъ, вѣроятно, особенно пріятно, очень благочестивые. Ну и поваръ же у нихъ! И какъ это онъ ухитряется? Чуть не полгода ѣдятъ постное, и какъ онъ все это сухоядѣніе ухитряется...)

Чингисова.

Дѣло, Борисъ Борисычъ, уже почти совсѣмъ улажено. Поймите - же мое отчаяніе! Теперь такой разговоръ по Москвѣ о мотовствѣ моего сына, о его дурныхъ наклонностяхъ... Вы знаете Дулебовыхъ, рѣшатся ли они...

Сафоевъ.

Да, пожалуй... Эти люди строги къ ближнему. Ахъ, чтобы вашему сыну, вмѣсто разныхъ дебошей, влюбиться... да влюбиться. Это вѣдь тоже занятіе. Но влюбиться, знаете-ли, въ какую-нибудь хорошенькую женщину средней руки.

Чингисова.

Борисъ Борисычъ, что вы говорите!

Сафоевъ.

Извините меня. Но чтожъ дѣлать, Евлалія Давыдовна, дѣло такого роду, что вамъ надо будетъ меня выслушать. Вашъ сынъ вѣдь такой же смертный, какъ и всѣ,—не особенный какой нибудь; въ двадцать пять лѣтъ сердце ищетъ привязанности!... Что въ эти года бываетъ обыкновенно съ молодыми людьми? Или волокитство въ балетѣ,—или за блестящей свѣтской женщиной, или что всего хуже за какой-нибудь (куртизанкой) авантюристкой. Хорошо это? Тутъ и разговоры и осужденія, пожалуй и скандалъ, а, главное, все это раззорительно. Вотъ такъ то и путаются молодые люди, которыхъ предоставляютъ самимъ себѣ; но если умная мать руководитъ... Онъ еще къ вамъ вернется... Дулебовой еще 16 лѣтъ.

Чингисова.

Ахъ, довольно, довольно.

Сафоевъ.

Нѣтъ, вы послушайте! Покуда для него нѣтъ другаго спасенія, какъ любовь къ какой нибудь хорошенькой женщинѣ средняго состоянія. Это любовь наивная, скромная, смирная, она занимаетъ человѣка, но не компрометируетъ... (Такой любовью не хвастаются, значитъ ее скрываютъ, и прекрасно; разговоровъ нѣтъ... Покуда... такая любовь очень хороша, она кончается, когда нужно, когда угодно... немножко слезъ... Вѣдь это бы счастіе, если-бы можно его какъ нибудь... пусть бы онъ вздыхалъ и блаженствовалъ въ маленкой скромной гостиной близь кустика жасмина, или гераніума... И если вы не хотите потерять сына...)

Чингисова.

Ну, довольно-же, наконецъ!

Сафоевъ.

Вамъ моя мысль не нравится? Подумайте хорошенько. Я знаю многихъ честныхъ матерей, которыя сочли бы за большое счастье, еслибы съ ихъ сыновьями случилось то, о чемъ я говорю. Никакого безпокойства для матери; она очень спокойно можетъ притвориться, что ничего не знаетъ, и съ улыбкой думать про себя, ну, молъ, пусть его...

Чингисова.

Еще разъ прошу васъ, Борисъ Борисычъ, оставьте этотъ разговоръ! Я знаю, что наше общество вообще не очень разборчиво на счетъ нравственности, но вѣдь я женщина другихъ правилъ.

Сафоевъ.

Конечно, ваши строгія правила... Ну, извините, извините! Но еслибъ мнѣ, старому грѣшнику, удалось повернуть вашего сына въ эту сторону, вѣдь вы меня простили бы, неправда-ли? мѣсяца два тому назадъ я, было, порадовался; до меня дошли слухи, что вашъ сынъ влюбленъ въ одну женщину, добренькую, нѣженькую и, разумѣется, хорошенькую. Онъ любилъ скромно, очень скромно, такъ что я ничего не могъ добиться отъ него. Къ несчастію, кажется, онъ напалъ на добродѣтель, несокрушимую, и это досадно, потому что вѣдь...

Чингисова.

Борисъ Борисычъ, оставимъ этотъ разговоръ! Есть вещи, которыя матери могутъ знать, но о которыхъ не должны слушать. Сослужите мнѣ службу... мнѣ нужно идти.

Сафоевъ.

Мадамъ, вотъ моя рука! Я готовъ.

Чингисова.

Благодарю. Я обѣщала мадамъ Бударовой... вы знаете эту милую молодую женщину, она живетъ у меня во флигелѣ вотъ ужъ два мѣсяца... Я обѣщала сосчитаться съ ней,—она у меня нанимаетъ. Я, было, хотѣла чтобъ она погостила у меня даромъ, но она и слышать не хотѣла... она уѣзжаетъ сегодня вечеромъ.

Сафоевъ.

Очень жаль. Бѣдная женщина. Она такая миленькая, я такъ любилъ ее!

Чингисова.

Это чистое, доброе существо... Знаете ли, ее и жалко и любишь, такая она симпатичная. Мужъ ея ужасный человѣкъ, онъ ее почти раззорилъ, только съ тѣхъ поръ она и отдохнула,—какъ онъ уѣхалъ въ Ташкентъ, кажется.

Сафоевъ.

И отлично.

Чингисова.

Разумѣется, хорошо; но я боюсь, что она сама къ нему уѣдетъ,—это такая добрая, такая преданная душа... Но она меня ждетъ... Нѣтъ, я не пойду. *(Садится)*. Письмо меня совсѣмъ разстроило. Сходите, Борисъ Борисычъ! Вы знаете, въ чемъ дѣло; какъ ей будетъ угодно, такъ и кончайте.

Сафоевъ.

Я пойду... Но вы успокойтесь... можетъ быть, мы и найдемъ средства образумить этого (нашего) шалуна... мы потолкуемъ за обѣдомъ...

Чингисова.

Я обѣдать не буду.

Сафоевъ.

Не будете? Это невозможно, послушайте.

Чингисова.

Пойдете вы?

Сафоевъ.

Пойду, пойду, но нельзя-жъ оставить васъ въ такомъ положении. Какъ это не обѣдать! Нѣтъ, вы будете обѣдать... и я съ вами *(Цѣлуя руку)*. И такъ черезъ полчаса, желаю вамъ спокойствія и аппетита *(Уходитъ)*.

ЯВЛЕНІЕ IV.

Чингисова, *потомъ* Дуняша.

Чингисова.

Спокойствія! Для меня нѣтъ больше спокойствія... я потеряла сына. (Совѣты, просьбы, угрозы—ничто не помогло, еще больше оттолкнуло его. Всю жизнь трепещешь за свое дитя... сынъ это гордость, радость наша, наше счастье жить для него... А его радости, его счастье далеко отъ матери... Тамъ, гдѣ то, вдали онъ губитъ свое здоровье, здоровье, которое мы такъ берегли, за которое мы такъ трепетали у его кроватки... по ночамъ... въ слезахъ! Первая кокетка можетъ отвлечь его сердце отъ матери... и вотъ старѣешься и надо тебѣ умирать... одной... съ отчаяніемъ въ душѣ. Ахъ, сынъ мой, сынъ мой! Володя!) *(Входитъ Дуняша)*.

Дуняша.

Ахъ, ваше сіятельство.

Чингисова.

Что ты? Что съ тобой?

Дуняша.

Бѣжала... совсѣмъ задохнулась... Я тамъ въ саду была на преспектъ, ...колокольчикъ. Я гляжу, гляжу... вѣдь это они.

Чингисова.

Кто?

Дуняша.

Они, баринъ, Владиміръ Викторычъ.

Чингисова.

Сынъ, Володя? Ты видѣла? Ты ошиблась, ошиблась.

Дуняша.

Охъ, нѣтъ, помилуйте-съ; я ихъ издали узнала. Да вотъ извольте послушать.

Чингисова.

Неужели онъ? Побѣжимъ!

Дуняша.

Да, вотъ они-съ (*Владиміръ входитъ*).

ЯВЛЕНІЕ V.

Чингисова, Дуняша, Владиміръ.

Владиміръ.

Маменька! (*Обнимаетъ мать. Чингисова безъ словъ опускается на диванъ*). Маменька, придите въ себя, это—я, я—Володя.

Чингисова.

Володя, сынъ мой... да, да... Я опять тебя вижу, обнимаю... Зачѣмъ ты огорчилъ меня, зачѣмъ писалъ...

Владиміръ.

Вы получили письмо? Я думалъ, что пріѣду раньше его. Жаль. Меня, было, задержало одно дѣло; потомъ...

Чингисова.

Ну, другъ мой, на радости я тебя прощаю, все рощаю.

Владиміръ.

И притомъ мнѣ очень хотѣлось видѣть васъ, побывать въ деревнѣ, вы такъ меня любите.

Чингисова.

Кого-жъ мнѣ и любить, какъ не тебя.

Владиміръ (*цѣлуя руку матери*).

О, я очень чувствую, вашу любовь, вашу доброту... Ни одного упрека... тогда какъ мое поведение въ Москвѣ...

Чингисова.

Я ничего знать не хочу, ты здѣсь — вотъ все, что мнѣ нужно, и теперь...

Владиміръ.

О, теперь ужъ не безпокойтесь, я сталъ опытенъ.

Чингисова.

Рано-же.

Владиміръ.

Рано-ли, поздно-ли—это все равно... Но довольно о прошломъ. Я здѣсь счастливъ, покоенъ, здѣсь меня любятъ.

Дуняша.

Вотъ ужъ правда-то, сударь!

Владиміръ.

Ахъ, это ты Дуняша. Я тебя и не замѣтилъ.

Дуняша.

Я, я ужъ давно здѣсь.

Чингисова.

Значитъ, ты у меня останешься?

Владиміръ.

Да, сегодня, завтра... потомъ вы сами же хотѣли, чтобы я путешествовалъ, потомъ я поѣду за границу, въ Италію, думаю тоже въ Бразилію.

Чингисова (*смѣясь*).

Пожалуйста не такъ далеко (*Владиміръ вздыхаетъ*). Что съ тобой другъ мой? Ты разстроенъ?

Владиміръ.

Я? нѣтъ... это ничего, это я отъ радости. Какое счастье быть подлѣ васъ! И я имѣлъ глупость предпочитать этому счастью шумъ, разгулъ...

Чингисова.

Но тебѣ нужно отдохнуть...

Владиміръ.

Да я гналъ, сломя голову.

Чингисова.

Что тебѣ за охота была ѣхать въ такую жару на лошадяхъ, когда есть желѣзная дорога?

Владиміръ.

Для разнообразія. Я ужасно изломанъ, пылъ, жара. Надо отдохнуть переодѣться.

Чингисова.

Поди, поди, до обѣда успѣешь. Сегодня Борисъ Борисычъ обѣдаетъ съ нами.

Владиміръ,

Ахъ, старикъ Сафоевъ здѣсь. Я очень радъ. (*Владиміръ и Дуняша уходятъ*).

ЯВЛЕНІЕ VI.

Чингисова, *(потомъ)* Сафоевъ и Бударова.

Чингисова.

Наконецъ то я отдохну хоть немного. Что съ нимъ сдѣлалось, что его привело ко мнѣ, ужъ не знаю... Но я и думать не хочу, мнѣ все равно, онъ воротился, и я счастлива.

Сафоевъ (*за сценой*).

Нѣтъ, нѣтъ, моя красавица, княгиня будетъ очень рада.

Чингисова.

Борисъ Борисычъ (*Сафоевъ и Бударова входятъ*).

Сафоевъ.

Вотъ мадамъ Бударова! Я ее встрѣтилъ въ паркѣ, она шла къ вамъ, вмѣсто того, чтобы зайти къ ней, я ее веду сюда чуть не насильно.

Чингисова.

И хорошо дѣлаете.

Бударова.

Напрасно, я и не сопротивляюсь, мнѣ даже нужно видѣть княгиню, у меня есть просьба.

Чингисова.

Прекрасно, и у меня есть просьба, одолженіе за одолженіе. Вы не откажете, конечно? Вотъ вы здѣсь, я васъ и арестую, вы обѣдаете съ нами.

Бударова.

Невозможно.

Сафоевъ (*Бударовой*).

Нѣтъ, нѣтъ, вы останетесь. (*Чингисовой*) А къ вамъ, княгиня, кажется, возвратилось и веселое расположеніе духа и аппетитъ, чему я очень радъ.

Чингисова.

Да развѣ вы не знаете? Вѣдь онъ пріѣхалъ, онъ здѣсь... Володя, сынъ мой.

Сафоевъ.

Ну вотъ, ну вотъ... Ахъ скажите.

Бударова.

Вашъ сынъ?

Чингисова.

Представьте себѣ, какъ я счастлива; но онъ, я не знаю, онъ какъ то разстроенъ, взволнованъ. Подите къ нему, узнайте, что съ нимъ! Онъ васъ любитъ, онъ вамъ скажетъ.

Сафоевъ.

Да, да, я пойду. Но какую странную роль вы меня заставляете играть! Конечно, если это въ интересахъ нравственности и дружбы.

Чингисова.

О, безъ сомнѣнія.

Сафоевъ.

Ну такъ я иду. (*Бударовой*) А васъ покорнѣйше, покорнѣйше прошу остаться, пообѣдайте (*уходитъ*).

ЯВЛЕНІЕ VII.

Чингисова и Бударова.

Чингисова.

Что бы вы могли понять мою радость, надо вамъ знать, сколько безпокойства и горя пережила я съ этимъ сыномъ.

Бударова.

Я не знала, что у васъ есть сынъ... Я думала, что у князя Чингисова не было...

Чингисова.

Это отъ перваго брака. Онъ не Чингисовъ, фамилія Чингисовыхъ прекратилась. Надо вамъ признаться, что я была небогата и вышла замужъ въ другой разъ за богатаго пожилого человѣка, — не для себя, а единственно для сына, для него я принесла себя въ жертву. Мой сынъ стоитъ того; вотъ вы его увидите... Это очаровательный (очаровательный) молодой человѣкъ. (*Поправляясь*) Прекрасное сердце, немного легкомысленъ... Но... да... такъ вы непремѣнно хотите оставить насъ?

Бударова.

Да, мне необходимо, и я пришла попросить у васъ коляску доѣхать до станціи желѣзной дороги.

Чингисова.

Мнѣ кажется, будетъ лучше, если я откажу вамъ. Я угадываю ваше намѣреніе, вы хотите ѣхать къ мужу.

Бударова.

Княгиня!

Чингисова.

Какая слабость! Онъ васъ еще не совсѣмъ разсорилъ, у васъ осталось кой-что,—вамъ можно жить; чтожъ, вы хотите, чтобы онъ размоталъ послѣднее? Онъ не имѣетъ къ вамъ ни жалости, ни уваженія. Вѣдь онъ самъ себя довелъ до того, что его отправили или посовѣтовали ему отправиться въ Азію.

Бударова.

Но вѣдь онъ мой мужъ.

Чингисова.

Вамъ бы похлопотать о разводѣ.

Бударова.

Разводъ всегда такъ тяжелъ для женщины. Ужъ лучше терпѣть... огласка, скандалъ...

Чингисова.

Но послушайте же меня.

Бударова.

Не безпокойтесь, я не поѣду къ мужу; меня приглашаетъ старуха тетка въ Воронежскую губернію; она предлагаетъ мнѣ убѣжище, тихій пріютъ.—Я только того и ищу.

Чингисова.

Вы меня огорчаете! Я надѣялась встрѣчаться съ вами нынѣшней зимой въ Москвѣ.

Бударова.

Въ Москвѣ? Никогда! Тамъ есть другія опасности. (*Поправясь*) Княгиня, не настаивайте больше, я прошу васъ; какъ мнѣ ни тяжело, но я ѣду, я должна ѣхать.

Чингисова.

Но отчего-жъ непремѣнно нынче? Моя карета всегда къ вашимъ услугамъ, но заложить лошадей мы прикажемъ завтра.

Бударова.

Позвольте, княгиня...

Чингисова.

У насъ еще не кончены счеты.

Бударова.

Да развѣ это долго? (*Входитъ Сафоевъ*).

ЯВЛЕНІЕ VIII.

Чингисова, Бударова, Сафоевъ.

Сафоевъ.

Вотъ и я! Я оставилъ Владиміра...

Бударова.

Владиміра?

Чингисова.

Да, моего сына зовутъ Владиміромъ. (*Сафоеву*) Что, онъ заснулъ?

Сафоевъ.

Онъ-то? Ему-то заснуть? Ну, ужъ едва-ли? Онъ блѣдный, растрепанный, бѣгаетъ по комнатѣ и колотитъ хлыстомъ по столамъ и стульямъ. Когда я вошелъ, онъ какъ кинется ко мнѣ: ахъ другъ мой, старый другъ мой... а самого такъ и передергиваетъ.

Чингисова.

Ну, далѣе, далѣе!

Сафоевъ.

Схватилъ меня за плечи, посадилъ на стулъ и заговорилъ,—не далъ мнѣ и рта разинуть.

Чингисова.

О чемъ-же, о чемъ?

Сафоевъ.

Ну, я вамъ всего не скажу, потому что между молодыми людьми говорятся такія вещи...

Чингисова.

Но главное, главное... Что привело его ко мнѣ?

Сафоевъ.

Да, это онъ съ досады... Оскорбленное самолюбіе... самолюбіе, вѣдь, главный конекъ, главная пружина всей ихъ компаніи, театраловъ.

Чингисова.

Театраловъ?

Сафоевъ.

Да вы не безпокойтесь, тутъ нѣтъ ни сильной страсти, ну, словомъ ничего серьезнаго... Онъ мнѣ поклялся, и я ему вѣрю. Собирались они, по обыкновенію, всей своей компаніей у одной феи, туда же повадился одинъ богатый купчикъ. Вашъ сынъ вѣдь ужасно какъ благороденъ, ну и ужасно тоже самолюбивъ, и ужасно тоже придирчивъ.

Чингисова.

Вы меня пугаете... дуэль, что-ли?

Сафоевъ.

Какая дуэль! Проще... и сильфида, и большинство его пріятелей поступили измѣнническимъ образомъ, они приняли сторону комерсанта и позволили себѣ немножко подсмѣяться надъ вашимъ сыномъ! Ужасно! Предпочесть капиталъ благородству происхожденія!.. Но за это благородный Стромынскій всѣхъ ихъ сразу и возненавидѣлъ?

Бударова.

Стромынскій?

Чингисова.

Да, мой сынъ,—это фамилія его отца.

Сафоевъ.

Сегодня утромъ, послѣ горячаго объясненія (послѣ жгучихъ упрековъ, послѣ разрыва со всѣми друзьями), онъ беретъ хлыстъ и шляпу и тройку лошадей (у Ечкина) и стремится въ ваши объятія, и пріѣзжаетъ разбитый отъ дороги съ уязвленнымъ сердцемъ и съ пустымъ кошелькомъ.

Чингисова.

Но наконецъ онъ бросилъ своихъ друзей, бросилъ общество, которое его губило, мы съ вами удержимъ, спасемъ его, не правда-ли?

Сафоевъ.

Да, пожалуй, можетъ быть, какихъ чудесъ на свѣтѣ не бываетъ.

Чингисова (*подходя къ Бударовой, которая едва держится на ногахъ*).

Что такое? Что съ вами?

Бударова.

Нѣтъ, нѣтъ, ничего... но позвольте, мнѣ нужно собираться.

Чингисова.

Ахъ, идите, идите съ Богомъ! Но куда же вы торопитесь, вѣдь поѣздъ отходитъ въ 11 часовъ вечера. (*Сафоеву*) Борисъ Борисычъ, пойдемте въ мой кабинетъ, мнѣ нужно поговорить съ вами.

Сафоевъ.

Ужъ я знаю напередъ, о чемъ мы будемъ говорить. Извольте, я готовъ.

Бударова.

Прощайте, княгиня.

Чингисова.

До свиданья, Софія Васильевна! Мы васъ будемъ ждать; до ночи еще времени много (*Уходитъ, за ней Сафоевъ, кланялсь Бударовой*).

Бударова (*идя къ дверямъ*).

Я едва держусь на ногахъ. Владиміръ... Владиміръ Викторычъ Стромынскій ея сынъ,... онъ здѣсь... Нѣтъ, спасаться, спасаться! Бѣжать отсюда, бѣжать безъ оглядки.

ЗАНАВѢСЪ.

ДѢЙСТВІЕ II.

ЛИЦА:

Княгиня Чингисова.
Владиміръ.
Бударова.
Сафоевъ.
Дуняша.

Паркъ въ имѣніи Чингисовой.

ЯВЛЕНІЕ I.

Владиміръ, *потомъ* Бударова.

Владиміръ.

Здѣсь Софья Васильевна... мнѣ сказали...

Бударова *(выходя изъ аллеи)*.

А? Боже мой! Я не успѣла...

Владиміръ.

Софья Васильевна? Меня не обманули... Когда я услышалъ, что вы здѣсь, я не хотѣлъ, не смѣлъ вѣрить.

Бударова.

Извините! Я иду къ себѣ... Я уѣзжаю.

Владиміръ.

Ахъ, ради Бога! Вы здѣсь? Но какимъ чудомъ вы здѣсь? Вы у моей матери, у меня, тогда какъ въ Москвѣ вы прятались, бѣжали...

Бударова.

Да, конечно, мое присутствіе вамъ можетъ показаться страннымъ... Но это очень просто, я нанимаю у вашей маменьки флигель въ паркѣ.

Владиміръ.

Да, значитъ, вы скрылись сюда, когда бросили въ Москвѣ,—несчастнаго... убитаго вашимъ презрѣніемъ.

Бударова.

Ахъ, прошу васъ...

Владиміръ.

И куда же вы бѣжали отъ меня? Къ моей матушкѣ...

Бударова.

Я этого не знала... я... (Ахъ, если-бъ я знала)...

Владиміръ.

Не продолжайте! Ахъ, если бъ я зналъ, что есть надежда встрѣтить васъ здѣсь; ни какія столичныя удовольствія, ни какія блага не удержали бы меня. Если бъ я зналъ, что счастіе, котораго я ищу по свѣту, ждетъ меня дома.

Бударова.

Конечно, дома... васъ давно со слезами зоветъ ваша мать... Вы воротились къ ней... какъ это хорошо! Не покидайте, не покидайте ее!

Владиміръ.

О нѣтъ, не покину никогда, никогда, пока вы здѣсь. Помогите мнѣ исполнить долгъ мой!

Бударова.

Невозможно.

Владиміръ.

Вы хотите сказать, что я такъ испорченъ, что мои проступки...

Бударова.

Нѣтъ, не то. Какое же я имѣю право упрекать васъ!

Владиміръ.

Да, конечно, не имѣете. Я веду себя дурно, не достойно ни моей матери, ни меня самаго; вездѣ говорятъ о моихъ шалостяхъ, и всѣ имѣютъ право упрекать меня, всѣ, кромѣ васъ. Вы не имѣете этого права, потому что во всемъ, что я дѣлаю, виноваты вы.

Бударова.

Я? Что вы хотите сказать этимъ?

Владиміръ.

О, вы знаете, вы хорошо знаете, что я хочу сказать. Для васъ будетъ не новость, если я скажу, что въ Москвѣ я встрѣтилъ женщину, которой умъ, прелесть, нѣжное сердце обворожили меня, что эта женщина, безъ ея вѣдома, совершенно овладѣла моей душой, что я въ эту любовь положилъ всѣ мои мечты, всѣ мои надежды на счастіе.

Бударова.

Довольно! *(хочетъ идти, Владиміръ ее удерживаетъ).*

Владиміръ.

Что эта женщина нѣсколько времени поощряла, или, по крайней мѣрѣ, терпѣла мою нѣжную преданную любовь... и вдругъ не стала принимать, оттолкнула, выгнала... того, который отдалъ ей всю свою жизнь...

Я ревновалъ... *(Бударова дѣлаетъ движеніе)*. Да, ревновалъ... потомъ съ разбитой душой я бросился въ общество, которое много ниже меня, безумнымъ мотовствомъ я думалъ оглушить себя,—я думалъ отомстить вамъ. Да, я думалъ, что моя дурная слава дойдетъ до васъ, и вы меня хоть не много пожалѣете... Я старался выжить, вырвать изъ сердца любовь къ вамъ; но она всегда оставалась въ моемъ сердцѣ угрызеніемъ.

Бударова.

Но позвольте, это объясненіе,... это признаніе!.. Я его избѣгала... я его боялась... беру небо въ свидѣтели, я дѣлала все, чтобы не слыхать его... Эта любовь оскорбительна, она преступна... Вы не хотѣли видѣть моего гнѣва, иначе-бы вы замолчали.

Владиміръ.

Боже, что я слышу отъ васъ!

Бударова.

Успокойтесь, я васъ прощаю. Будьте счастливы, оставайтесь у вашей матушки! Только съ этимъ условіемъ я извиняю васъ.

Владиміръ *(Цѣлуя ея руку)*.

Ахъ, благодарю васъ!

Бударова.

Я прошу васъ объ этомъ на прощаньи.

Владиміръ *(пораженный)*.

Вы... вы уѣзжаете?

Бударова.

Сегодня вечеромъ.

Владиміръ.

Вы бѣжите отъ меня?

Бударова.

Нѣтъ, отъѣздъ мой былъ рѣшенъ еще до нашей встрѣчи, которой я и не желала вовсе; она не можетъ ни ускорить, ни замедлить моего отъѣзда.

Владиміръ.

Да, поѣзжайте! Конечно, можетъ ли помѣшать вамъ встрѣча со мной, когда можетъ быть другой, счастливецъ, ждетъ васъ... я ужъ слышалъ.

Бударова.

Нѣтъ, вы ничего не слыхали, а если слышали, такъ васъ обманули. Я имѣю обязанности и уважаю ихъ, но если-бъ, не смотря ни на что, я

полюбила кого-нибудь,—это осталось бы моей тайной, и никогда и никто не узналъ бы объ этомъ. *(Сафоевъ за сценой: «Владиміръ, Владиміръ»! Бударова отходитъ отъ Владиміра, входитъ Сафоевъ).*

ЯВЛЕНІЕ II.

Бударова, Владиміръ, Сафоевъ.

Сафоевъ.

А, вотъ онъ! Ты занятъ разговоромъ съ мадамъ Бударовой?

Владиміръ.

Ну, да.

Бударова.

Да, я встрѣтила...

Сафоевъ.

Превосходно... Онъ молодъ, любезенъ, онъ можетъ, быть, успѣетъ въ томъ, въ чемъ намъ старикамъ отказываютъ. *(Владиміру)* Она хочетъ насъ покинуть, уѣхать сегодня вечеромъ. Ну, не убійственно это, скажи на милость.

Владиміръ.

И я тоже говорю.

Сафоевъ.

Еще бы! И должно быть, ты горячо говорилъ, потому что не слыхалъ, что тебя ищутъ, зовутъ, кричатъ.

Владиміръ.

Меня? Кто же?

Сафоевъ.

Присѣуга, я, ну и наконецъ всѣ, что только есть народу въ усадьбѣ (*Входитъ Дуняша*).

Владиміръ.

Хорошо! Я иду... бѣгу. (*Кланяясь Бударовой*). До свиданія! *(Уходитъ).*

ЯВЛЕНІЕ III.

Бударова, Сафоевъ, Дуняша.

Дуняша.

Ну, я такъ и знала. Вы ужъ не утерпѣли, сказали... Ахъ, Борисъ Борисычъ, вотъ что вы сдѣлали. Ахъ, право какое несчастіе!

Бударова (*подходя*).

Что такое?

Сафоевъ.

Несчастіе?

Дуняша.

Ну да, конечно. Зачѣмъ пріѣхалъ этотъ лакей, зачѣмъ онъ спрашиваетъ Владиміра Викторыча? Что ему такъ скоро нужно?

Сафоевъ.

Ну!

Бударова.

Онъ спрашиваетъ Владиміра Викторыча?

Дуняша.

Да-съ, большой такой лакей, въ отличной ливреѣ.

Сафоевъ.

Далѣе, далѣе.

Дуняша.

Онъ знакомъ съ нашимъ человѣкомъ, съ Иваномъ, они прежде вмѣстѣ жили въ одномъ домѣ. Я слышала, какъ они разговаривали; онъ, этотъ большой лакей, говорилъ о своей барынѣ, что она красавица, и что у ней разстроились нервы, что она и еще какіе то молодые господа послали его, сломя голову, догнать и сейчасъ же воротить Владиміра Викторыча.

Бударова.

Ахъ, Боже мой!

Сафоевъ.

Онъ догонялъ Владиміра. Вотъ такъ скачка!

Дуняша.

Я думаю: не сказать-ли княгинѣ.

Бударова.

Да. Не худо бы предупредить.

Сафоевъ.

Какая глупость!.. Вотъ до чего дошло!.. Но погоди-жъ ты, мы еще посмотримъ. Я сейчасъ пойду поговорю съ княгиней; она кажется, въ бесѣдкѣ.

Бударова.

Да, идите, идите,—я прошу васъ, удержите этого молодого человѣка, не пускайте его. Это будетъ такъ тяжело, такъ горько... для матери. (*Сафоевъ уходитъ*).

ЯВЛЕНІЕ IV.

Бударова, Дуняша.

Бударова.

Какое непріятное, томительное чувство!... Казалось бы, что мнѣ.. (*Задумывается*).

Дуняша.

Сударыня,... Софья Васильевна, можно съ вами поговорить?

Бударова.

Что такое? Говори!

Дуняша.

Я слышала, что вы сегодня уѣзжаете.

Бударова.

Да, вечеромъ.

Дуняша.

Если вы ѣдете въ Москву, и вамъ на зиму нужна будет горничная...

Бударова.

Какъ; развѣ ты хочешь оставить княгиню?

Дуняша.

Нѣтъ, какъ можно! Онѣ такія добрыя-съ—только вѣдь онѣ здѣсь до осени, онѣ осенью уѣзжаютъ въ Москву или въ Петербургъ и меня никогда не берутъ съ собой. Ты, говорятъ, тамъ избалуешься, ты должна зимой жить съ родителями! А какая здѣсь жизнь зимой, помилуйте! Да притомъ же тятенька меня отпущаетъ. Лѣтомъ здѣсь, по крайней мѣрѣ, господа, все таки людей видишь... хоть рѣдко, а все таки молодой баринъ пріѣзжаетъ.

Бударова.

Ты любишь его?

Дуняша.

Кто-жъ его не любитъ? Развѣ есть такой человѣкъ на свѣтѣ? А вотъ настанетъ октябрь, такая-то тоска нападетъ... и ужъ я непремѣнно хочу уѣхать въ Москву или Петербургъ. Чтожъ, я хоть и молода, а всему обучена и могу служить господамъ.

Бударова.

Если-бъ я ѣхала въ Москву, я бы тебя непремѣнно взяла, но я ѣду на зиму тоже въ деревню.

Дуняша.

А я такъ надѣялась (*входитъ Владиміръ*).

ЯВЛЕНІЕ V.

Владиміръ, Бударова.

Владиміръ.

Дуняша поди! Тебя спрашиваютъ.

Дуняша.

Вспомните обо мнѣ, Софья Васильевна, если будете въ Москвѣ или въ Петербургѣ.

Бударова.

Хорошо Дуняша, ужъ если буду, такъ непремѣнно (*Дуняша уходитъ*). Какъ вы разстроены.

Владиміръ.

Я пришелъ къ Вамъ... Я хочу ввѣрить вамъ мою судьбу... мою жизнь—и, что всего дороже для меня, честь...

Бударова (*съ испугомъ*).

Постойте! Я не знаю... могу ли,... смѣю-ли я васъ слушать.

Владиміръ.

О, выслушайте, выслушайте!.. Моя любовь не тайна для васъ... вы знаете все: и мое поведеніе, и мою глупую послѣднюю исторію, и мою надежду, мои мечты... Одно слово, одно слово ваше, и я спасенъ.

Бударова.

Ахъ, зачѣмъ, зачѣмъ вы такъ говорите?

Владиміръ.

Позвольте мнѣ думать, мечтать, что вы меня любите... Несмотря на холодность вашихъ словъ, въ вашемъ взглядѣ, мнѣ кажется... Взгляните на меня!

Бударова.

Вы хотите погубить меня.

Владиміръ.

Нѣтъ, нѣтъ! Но вы-то, вы-то хотите-ли спасти меня? Я не знаю, вы ужъ слышали про ту исторію, въ которую я запутался... ну вотъ, меня опять зовутъ, меня ждутъ... Надо опять войти въ это общество, надѣть цѣпи. Могу-ли я отказаться отъ его удовольствій, отъ его праздниковъ, когда у меня нѣтъ никакого другого счастія? Говорите, ѣхать или оставаться?

Бударова.

Вы меня спрашиваете?

Владиміръ.

Да, спрашиваю. У меня мелькнула надежда оживить въ моемъ сердцѣ благородныя наклонности, но все это можетъ погаснуть отъ вашей холодности... О, пусть мое нравственное возстановленіе будетъ вашимъ дѣломъ. Одно слово... Ваши приказанія священны для меня. Скажите, что вы остаетесь, и я останусь.

Бударова.

Мнѣ остаться! Мнѣ поощрять вашу любовь! Ужъ я и то дурно дѣлаю, что слушаю васъ,—у меня свои обязанности, свои цѣпи... я не свободна.

Владиміръ.

А если бъ были?

Бударова (*живо*).

О, тогда, что и говорить, я конечно бы осталась.

Владиміръ.

Боже мой, что я слышу!

Бударова.

Послушайте! Если хотите, чтобъ васъ уважали, чтобъ васъ любили, не возвращайтесь въ это общество, вы въ немъ гибнете. Я прошу васъ умоляю... я умру.

Владиміръ.

О какое счастіе, вы меня любите! Повторите, повторите! Нѣтъ не надо... Ну останьтесь-же, останьтесь здѣсь для меня одного, и сегодня же вечеромъ я приду къ вамъ, чтобъ упасть къ ногамъ вашимъ.

Бударова.

Ахъ, что вы!

Владиміръ.

Не говорите, не продолжайте, я такъ счастливъ, не дѣлайте меня несчастнымъ. Не запрещайте мнѣ! Ваши слова, ваши приказанія для меня священны.

Бударова.

Ахъ! (*Входятъ: Чингисова и Сафоевъ*).

ЯВЛЕНІЕ VI.

Чингисова, Бударова, Владиміръ и Сафоевъ.

Чингисова (*сыну*).

Ахъ, ты здѣсь мой другъ и съ мадамъ Бударовой. (*Бударовой*) Я думала, что вы дома, и хотѣла навѣстить васъ. (*Сыну*) Владиміръ, Борисъ Борисычъ, говоритъ, что ты хочешь уѣхать, покинуть меня.

Сафоевъ.

Я не говорилъ навѣрно, я только предполагалъ.

Владиміръ.

Оставить васъ! Что за вздоръ! Возможно-ли maman! Вѣдь если-бы и случилось, такъ развѣ на нѣсколько дней... конечно, дѣла, не терпящія никакого отлагательства, призываютъ меня, я вернусь. (*Взглянувъ на Бударову*). Мнѣ собственно нужно только одно слово, и я могу остаться у васъ на долго.

Сафоевъ.

Дай-то Богъ!

Чингисова (*поймавъ взглядъ Владиміра*).

О, мы тебя постараемся удержать, мы тебя удержимъ. (*Улыбаясь*). Вѣдь ужъ, коли на то пошло, я употреблю всѣ средства, всѣ обольщенія— я попрошу и мадамъ Бударову помочь мнѣ.

Владиміръ.

То гда ужъ мнѣ, конечно, сопротивляться будетъ трудно.

Сафоевъ.

Конечно, конечно... Вотъ мы объ этомъ за обѣдомъ потолкуемъ; (*подаетъ руку Бударовой*) потому что когда же теперь, мы сей-часъ садимся за столъ.

Бударова (*скрывая волненіе*).

Нѣтъ, извините, я не могу; у меня еще не все готово... ужъ скоро вечеръ, до отъѣзда времени осталось не много, нужно поторопиться... я должна идти сію минуту... Извините! (*Кланяется и уходитъ*).

Чингисова (*про себя*).

До отъѣзда! Значитъ она не получила еще моей записки.

Сафоевъ.

Неумолима. Что-жъ дѣлать! Это маленькое несчастіе не должно мѣшать общему удовольствію. Мы постараемся найти утѣшеніе въ своей семьѣ. Обѣдъ ждетъ насъ и теряетъ терпѣніе, и мой желудокъ тоже. Шестой часъ, поспѣшимте!

Владиміръ.

Благодарю, я не буду обѣдать. У меня въ Москвѣ серьезное, безотлагательное дѣло.

Чингисова.

Володя, что ты говоришь, мой другъ!

Владиміръ.

Извините. Я сей часъ пойду узнаю, могу-ли я промедлить нѣсколько минутъ. Но повѣрьте, maman, я не желаю оставить васъ, я уѣзжаю противъ воли. (*Уходитъ*).

ЯВЛЕНІЕ VII.

Чингисова, Сафоевъ,

Сафоевъ.

Я ничего не понимаю.

Чингисова.

Ахъ, Борисъ Борисычъ!

Сафоевъ.

Что за капризъ! Какой вѣтренный малый! Но вы не безпокойтесь, онъ еще пять разъ перемѣнитъ свое рѣшеніе, пойдемте.

Чингисова.

Послушайте, мнѣ нужно удержать его, во чтобы то ни стало (нужно говорить съ нимъ много, долго,—убѣждать его... Но какъ удержать его? Я не знаю средствъ). Что я ни дѣлай, онъ не послушаетъ,—онъ уѣдетъ, и тогда мечты мои и надежды должны разсыпаться; онъ своимъ безумнымъ поведеніемъ разстроитъ свадьбу съ Дулебовой. Борисъ Борисычъ, вы—нашъ другъ, другъ моего сына, я жду отъ васъ новой услуги... Я вамъ сейчасъ говорила въ кабинетѣ... вамъ нужно ѣхать въ Москву.

Сафоевъ.

Наблюдать надъ нимъ... по прежнему?

Чингисова.

Нѣтъ, это не поможетъ, онъ вашихъ совѣтовъ не послушаетъ. Вы увидите его друзей... и, если онъ любитъ эту женщину...

Сафоевъ.

Ну, я увижу эту красавицу, но что-жъ будетъ толку, что мнѣ съ ней дѣлать?

Чингисова.

Мнѣ кажется, онъ ее не любитъ... но правда-ли? Онъ поссорился съ ней, уѣхалъ отъ нея... забылъ. Но все равно... старайтесь убѣдить ее, подѣйствовать на ея нравственность.

Сафоевъ.

На нравственность? (*смѣется*) ха, ха, ха. Да что я, мудрецъ что-ли греческій.

Чингисова.

Ну, предложите ей денегъ, много денегъ.

Сафоевъ.

Вотъ это другое дѣло.

Чингисова.

Чтобъ онъ не могъ видѣться съ ней... попросите ее, чтобъ она его не принимала! Тогда онъ съ досады броситъ ее и возвратится ко мнѣ.

Сафоевъ.

Порученіе тонкое и деликатное, но какъ его исполнить? Владиміръ увидитъ ее прежде меня.

Чингисова.

Нѣтъ. Я удержу его до завтра. Возьмите моихъ лошадей,—я написала мадамъ Бударовой, что не могу сегодня вечеромъ дать ей своей кареты,—что очень жалѣю.

Сафоевъ.

О чемъ жалѣть! И она тоже останется.

Чингисова.

Поѣзжайте, ужъ пора.

Сафоевъ.

Сейчасъ поѣду.

Чингисова.

Ну, я васъ прошу.

Сафоевъ.

Хорошо, хорошо! Но вѣдь надо же собраться. Послушайте,—въ замѣнъ этой столичной любви, хорошо бы другую... (*тихо*) ахъ, кабы здѣсь, поближе, въ нашемъ обществѣ, конечно, скромную любовь... чтобы это въ тайнѣ, разумѣется, и не очень страстную, а такъ, знаете,... на время... пока.

Чингисова.

Вы опять за свое.

Сафоевъ.

Извините, виноватъ. А не лучше ли ѣхать послѣ обѣда.

Чингисова.

Какъ можно! Вы опоздаете къ поѣзду.

Сафоевъ.

Ну, сейчасъ, сейчасъ. *(Уходитъ).*

Входитъ Дуняша и издали показываетъ что-то Чингисовой.

ЯВЛЕНІЕ VIII.

Чингисова, Дуняша.

Чингисова.

Теперь бы мнѣ поскорѣй видѣть Владиміра. Ахъ, успѣю-ли я задержать его хоть на нѣсколько часовъ.

Дуняша *(тихо)*

Ваше Сіятельств

Чингисова.

Дуняша, ты отдала мою записку Софьѣ Васильевнѣ?

Дуняша.

Да, Ваше Сіятельство,—когда онѣ шли отсюда, я имъ и подала.

Чингисова.

Хорошо. *(Про себя).* Вѣроятно она сердится, но что-же мнѣ дѣлать, вѣдь я мать.

Дуняша *(тайнственно).*

Ваше Сіятельство!

Чингисова.

Что тебѣ?

Дуняша.

Вы, Ваше Сіятельство, очень разстроены, что Владиміръ Викторычъ уѣзжаютъ, и всѣ жалѣютъ, и мнѣ жалко-съ...

Чингисова.

Мнѣ нѣкогда слушать твою болтовню. Говори, что тебѣ нужно.

Дуняша.

Ничего-съ... А вотъ письмо! Его несъ садовникъ къ Владиміру Викторычу, — онъ несказываетъ отъ кого принялъ; а ужъ я знаю,—что это изъ Москвы,—должно быть съ скорымъ поѣздомъ.

Чингисова *(беретъ письмо).*

Письмо къ Владиміру? Да... женская рука.

Дуняша.

Я его никому, кромѣ васъ, и отдавать не хотѣла.

Чингисова.

И дурно дѣлаешь,—это письмо не ко мнѣ.

Дуняша.

Да, я очень хорошо знаю-съ... а я, было думала, такъ пожалуйте, я снесу-съ.

Чингисова.

Нѣтъ, я сама отдамъ... я не скажу, что получила отъ тебя.

Дуняша.

Сдѣлайте одолженіе, Ваше Сіятельство! А то мнѣ,..

Чингисова.

Ну, хорошо! Позови ко мнѣ Владиміра Викторовича.

Дуняша.

Слушаю-съ *(уходитъ)*.

ЯВЛЕНІЕ IX.

Чингисова *одна*.

Чингисова.

Письмо отъ нея! отъ нея... и сюда, въ домъ... ко мнѣ! Какая дерзость! Распечатать... Ахъ, какое искушеніе! (*Немного подумавъ*). Ну, да что тутъ, я мать, я тоже имѣю свои права... мнѣ надо спасать его! (*Съ сердцемъ разрываетъ конвертъ, останавливается на мгновеніе и потомъ читаетъ*:) «Я не поѣду сегодня вечеромъ, — ваша матушка отказала мнѣ дать экипажъ, и я принуждена отложить поѣздку (*перерывая чтеніе*), что такое? Отъ кого это? (*Смотритъ подпись*). С. Б. Софья Бударова». Бударова къ моему сыну! Значитъ, я не ошиблась (*читаетъ*) «Не заблуждайтесь, не перетолковывайте въ свою пользу ни моего замедленія отъѣздомъ, ни моего молчанія давеча въ саду! Вы поклялись повиноваться мнѣ и уважать мои приказанія... Не уѣзжайте, я вамъ запрещаю; но свиданіе, котораго вы осмѣлились просить у меня, невозможно. Вы знаете, что я люблю васъ; защита мнѣ отъ васъ только ваша честность. Если-жъ это правда, что васъ можетъ спасти только любовь моя,—т. е. мое безчестіе, то уѣзжайте. Богъ съ вами. (*Замѣтивъ издали Владиміра, прячетъ письмо. Входитъ Владиміръ*).

ЯВЛЕНІЕ X.

Чингисова, Владиміръ, *потомъ* Сафоевъ, Дуняша.

Владиміръ (*не видя Чингисовой, смотритъ въ сторону*).

Что это? Лошади готовы, карета у воротъ,—она уѣзжаетъ. Но пусть же она увидитъ, что я уѣду прежде нея.

Чингисова.

Володя, ты все-таки хочешь меня оставить? А, нѣтъ! Ну хоть на нѣсколько дней, хоть до завтра.

Владиміръ.

Не сердитесь на меня! Я очень несчастливъ.

Чингисова.

Несчастливъ? Охъ, милый мой, все-таки меньше чѣмъ я (*Сафоевъ входитъ*).

Сафоевъ.

Ну прощайте! Все готово.

Владиміръ.

Какъ, и ты ѣдешь?

Сафоевъ.

Еще-бы! И у меня тоже дѣла (*входитъ Дуняша*).

Дуняша (*Сафоеву*).

Пожалуйте! Кучеръ говоритъ, что самое время; а то опоздаете на поѣздъ.

Владиміръ.

Какъ? Кучеръ? Развѣ эти лошади для тебя?

Сафоевъ.

Не совсѣмъ для меня, — это для Софіи Васильевны, но она мнѣ уступила, она не поѣдетъ.

Владиміръ (*едва сдерживаясь*).

Она остается?

Сафоевъ.

Ну да! Что-жъ тутъ удивительнаго!

Владиміръ (*про себя*).

Для меня... О! какъ я счастливъ! (*Чингисова смотритъ на него*).

Дуняша (*печально*).

И вашу тройку выкормили, и она тоже готова.

Владиміръ.

Хорошо, хорошо... но я не поѣду, я останусь. Такъ угодно maman... Дня два, три,—недѣлю... ну сколько будетъ ей угодно.

Сафоевъ.

Еще новости! (*Тихо Чингисовой*), такъ не послать ли карету Софьѣ Васильевнѣ?

Чингисова (*съ движеніемъ*).

Ахъ, нѣтъ! Что вы, что вы!

Сафоевъ.

Такъ пойдемте за столъ!.. Шесть часовъ, помилуйте!

Дуняша (*Чингисовой*).

Вы, Ваше Сіятельство, не сказали, что я... (*Видя, что Чингисова блѣднѣетъ*) Ваше Сіятельство, что съ вами? Вы такъ блѣдны! Вы нездоровы?

Владиміръ (*подбѣгаетъ, поддерживаетъ мать и усаживаетъ ее на скамейку*).

Maman, maman, что съ вами?

Сафоевъ.

Ну вотъ, ну вотъ... это отъ радости... отъ волненія... Охъ, женскія нервы! А обѣдать-то мы, кажется, не будемъ.

ДѢЙСТВІЕ III.

ЛИЦА.

Бударова.
Владиміръ.
Княгиня Чингисова.
Сафоевъ.
Дуняша.

Въ квартирѣ Г-жи Бударовой въ Петербургѣ. Двѣ двери по бокамъ, входъ въ глубинѣ, налѣво въ углу каминъ.

ЯВЛЕНІЕ I.

Бударова *сидитъ въ задумчивости у камина.* Владиміръ *стоитъ съ книгой въ рукѣ и въ молчаніи смотритъ на нее.*

Владиміръ.

Вы меня не слушаете, Софи?

Бударова (*выходя изъ задумчивости*).

Извините, мой другъ, продолжайте!

Владиміръ (*положивъ книгу*).

Нѣтъ, вы не будете меня слушать, книга не занимаетъ васъ; вы печальны, задумчивы... Два мѣсяца мы въ Петербургѣ... два мѣсяца счастья, сегодня въ первый разъ, Софи, я замѣчаю, что прячете отъ меня слезы.

Бударова.

Вы дитя, вы не понимаете ничего... Что-жъ дѣлать... угрызенія совѣсти.

Владиміръ.

Что говорите вы! угрызеніе; что за вздоръ! Развѣ ты меня разлюбила? Угрызенія... откуда онѣ... Ты свободна.

Бударова.

Да, свободна. Охъ, но я хочу быть счастлива, хочу быть весела; а я не знаю, какая-то тягость гнететъ меня, какое-то предчувствіе несчастія.

Владиміръ.

Ну еще что?

Бударова.

Мнѣ кажется, что всякая вина должна быть искуплена, должна понести наказаніе... да, всякая... Но виновата-ли я? Я не знаю, какой-то рокъ преслѣдуетъ меня, влечетъ меня—я хотѣла бѣжать...

Владиміръ.

Однако, осталась.

Бударова.

Все было противъ меня: карету мнѣ не дали, это письмо... оно не дошло до васъ.

Владиміръ.

Вѣчно у тебя это письмо! А если я не хочу вѣрить этому письму? Я не хочу вѣрить, чтобы ты запрещала мнѣ любить тебя и надѣяться.

Бударова.

Если бъ вы получили мое письмо, вы бы уважили мои просьбы, мои мольбы.

Владиміръ.

Ну да, да, я согласенъ, если бъ я получилъ его, я бы уѣхалъ... съ горечью, съ отчаяніемъ.

Бударова.

И я была бы спасена.

Владиміръ (*съ сердцемъ*).

Ахъ, не говорите мнѣ объ этомъ письмѣ. (*Нѣжно*). Ты вѣдь его не писала?

Бударова (*сквозь слезы*).

Онъ не вѣритъ.

Владиміръ.

Ты жалѣешь о томъ, что случилось. Это обидно.

Бударова (*подходя и обнимая Владиміра*).

Владиміръ!

Владиміръ.

Нѣтъ, нѣтъ, люби меня, Софи... довѣрь себя моей любви, моей чести... я все исполнялъ, что тебѣ угодно было... Ты хотѣла бѣжать изъ деревни, тамъ взгляды моей матери иногда заставляли тебя краснѣть; и ты уѣхала, а я остался, остался на цѣлую недѣлю безъ тебя,—цѣлую недѣлю игралъ въ вистъ съ нелѣпымъ Борисомъ Борисычемъ. Недѣля безъ тебя — это вѣкъ. Кто-же послѣ этого можетъ подозрѣвать насъ?

Бударова.

Никто.

Владиміръ.

Кто знаетъ, гдѣ ты? А обо мнѣ всѣ думаютъ, что я въ Италіи. Здѣсь я братъ твой; ну и кончено дѣло, всѣ такъ и считаютъ.

Бударова (*закрывая ему ротъ рукою*).

Ахъ, молчи, молчи!

Владиміръ.

Слезъ не надо, Софи, не надо.

Бударова.

Прости меня! это безпокойство, эти страданія, съ которыми я не могла совладѣть,—все это ребячество, — твой сладкій голосъ сейчасъ же все и разсѣялъ.

Владиміръ.

Вотъ это такъ, Софи, это такъ.

Бударова.

Владиміръ, я глупа, не правда-ли? (*Голосъ Сафоева: «можно войти?»*... Кто тамъ?

Владиміръ.

Кто еще? (*Голосъ Сафоева: «Да это я, Сафоевъ»; кричитъ громко: «Сафоевъ»*).

Бударова (*сквозь слезы*).

Ахъ, онъ здѣсь. Что я ему сдѣлала? Что ему отъ меня нужно?

Владиміръ.

Тише! я ухожу... сюда! Смѣлѣе! (*уходитъ въ боковую дверь*).

Бударова.

Войдите! (*Входитъ Сафоевъ*).

ЯВЛЕНІЕ II.

Бударова, Сафоевъ, *потомъ* Дуняша.

Сафоевъ.

Старый другъ, Софья Васильевна, старый другъ. Тысячу извиненій! Позвольте мнѣ поцѣловать эту прелестную ручку (*цѣлуетъ*). Какъ она дрожитъ.

Бударова (*отнимая руку*).

Что за вздоръ... Я никакъ не ожидала...

Сафоевъ.

Моего визита? Вѣрю. Вы уѣхали вдругъ не оставили намъ вашего адреса... мы за это имѣемъ право упрекнуть васъ. Покинуть насъ, покинуть насъ!

Бударова.

Ахъ, пожалуйста.

Сафоевъ.

Извольте не будемъ говорить объ этомъ... Я васъ вижу и не имѣю силъ сердиться (*смотритъ вокругъ себя*). Гдѣ-же она? (*Идетъ къ двери*). Цыпленокъ, гдѣ ты? (*Входитъ Дуняша*).

Дуняша.

Здравствуйте, сударыня! Какъ я рада, что вижу васъ. Вотъ и я въ Петербургѣ. Какъ здѣсь хорошо!

Сафоевъ.

Вообразите, она находитъ, что Петербургъ хорошъ! Да ты, что видѣла-то, кромѣ своей деревни? Княгиня хотѣла, чтобы она осталась дома, а она говоритъ, что вы ее ждете.

Бударова.

Я?

Дуняша (*подходя къ ней*).

Да-съ. (*Тихо*) Скажите: «да» я васъ прошу. (*Громко*) Я вѣдь не забыла, что вы обѣщали взять меня къ себѣ, если будете въ Петербургѣ.

Сафоевъ.

Она твердила это безпрестанно и со слезами. Евлалія Давыдовна говорила, что васъ нѣтъ въ Петербургѣ, она думала, что вы путешествуете, ужъ не знаю гдѣ, а я говорилъ, что вы въ деревнѣ у тетушки,—но Дуняша дала намъ вашъ адресъ: улицу, номеръ, домъ, все въ точности.

Дуняша.

Вы, какъ пріѣхали, взяли здѣсь горничную, а она изъ нашей вотчины, она и писала намъ.

Сафоевъ.

Ну, что-жъ съ ней дѣлать! Евлалія Давыдовна и взяла ее съ собою.

Бударова.

Евлалія Давыдовна въ Петербургѣ?

Сафоевъ.

Вчера пріѣхала... очень устала, очень страдаетъ, вы ее не узнаете.. у ней на сердцѣ печаль, (которая ее пожираетъ,—характеръ ея сдѣлался мраченъ. Наконецъ, я могу вамъ сказать все, вы ея другъ...) Она плачетъ, рыдаетъ и говоритъ, что сынъ убьетъ ее. Вы еще не знаете... черезъ нѣсколько дней послѣ вашего отъѣзда, онъ вдругъ насъ оставилъ... Я понимаю, у насъ не было талисмана, который бы могъ его удержать. Онъ уѣхалъ, и мы его больше не видѣли. Знаете, онъ въ Италіи.

Дуняша.

Такъ я его и не увижу въ Петербургѣ?

Сафоевъ.

Ну, что ты подслушиваешь! Не твое дѣло. Поди (*Дуняша отходитъ и смотритъ гравюры*). Да, въ Италіи... Кажется, онъ завелъ тамъ маленькую интрижку. Тѣмъ лучше, такая любовь—просто вспышка и не можетъ долго продолжаться. Бѣдному Владиміру нужно состояніе... а у него, кромѣ гордости, ничего нѣтъ... Онъ скоро женится, Евлалія Давыдовна нашла ему партію.

Бударова.

Вы думаете?

Сафоевъ.

Знаю навѣрное. Дулебова,—богатое семейство. Ему не уйти,—быть бычку на веревочкѣ. Княгиня писала ему, чтобъ онъ возвращался скорѣе.

Бударова.

Онъ отвѣчалъ?

Сафоевъ.

Не знаю. Княгиня получила какое-то письмо сегодня утромъ, но ничего не сказала мнѣ, а велѣла только отвезти къ вамъ Дуняшу.

Бударова.

Мнѣ очень досадно, но я не могу взять эту дѣвушку.

Сафоевъ.

Вотъ видишь ли ты, болтушка! Очень жаль, что я не могу сейчасъ же избавить васъ отъ нея, я ѣду въ Военное Министерство хлопотать за племянника. Княгиня пришлетъ за Дуняшей вечеромъ.

Дуняша.

Какъ-же это такъ, Софья Васильевна? Позвольте мнѣ остаться.

Бударова.

Нельзя, мой другъ. Вы въ Военное Министерство. (Будьте такъ добры, наведите справки о моемъ мужѣ, я такъ давно о немъ не имѣю извѣстія.) Вотъ какая-то бумага. (*Подаетъ бумагу Сафоеву*). Должно быть о немъ.

Сафоевъ.

О мужѣ?

Бударова.

(Да. Признаться, я ее и не читала, мнѣ ее принесли сегодня.

Сафоевъ.

Бѣдный мужъ).

Бударова.

Справьтесь, пожалуйста, что тамъ такое.

Сафоевъ.

(Будьте покойны). Будьте покойны. До свиданія (*Дуняшѣ*). Я скажу, чтобъ за тобой прислали.

Дуняша.

Не безпокойтесь пожалуйста. (*Сафоевъ уходитъ*).

ЯВЛЕНІЕ III.

Бударова, Дуняша, *потомъ* Владиміръ.

Бударова.

Ахъ, какая пытка.

Владиміръ (*отворяя дверь и входя*).

Голоса его не слыхать больше. Онъ ушелъ, и я могу.

Дуняша (*съ радостью*).

Ахъ!

Владиміръ.

Дуняша! (*Почтительно кланяясь Бударовой*). Извините, я не хотѣлъ проѣхать мимо васъ безъ того, чтобъ не засвидѣтельствовать вамъ свое почтеніе... я не нашелъ никого въ передней и зашелъ сюда.

Бударова.

Это не скромно съ вашей стороны; но къ счастію здѣсь нѣтъ никого, а то бы могъ осудить васъ и меня.

Дуняша.

Вы ужъ возвратились изъ Италіи?

Владиміръ.

Да, конечно... но какимъ образомъ ты здѣсь?

Бударова.

Она вчера пріѣхала въ Петербургъ съ княгиней.

Владиміръ.

А! вотъ что.

Дуняша.

Такъ точно-съ. Сдѣлайте такое великое одолженіе, Владиміръ Викторычъ, попросите, чтобы Софья Васильевна взяла меня къ себѣ.

Владиміръ.

Хорошо, хорошо... Но вотъ на первый разъ сослужи службу, поди скажи, чтобъ мнѣ привели карету.

Дуняша.

Слушаюсь (*уходитъ*).

ЯВЛЕНІЕ IV.

Владиміръ, Бударова.

Владиміръ (*провожая глазами Дуняшу*).

Ушла.

Бударова.

Ни слова, ни слова! Уйдите! Вы меня губите.

Владиміръ.

Что за тревога, Софи?

Бударова.

Тревога... я ее скрывала.

Владиміръ.

Успокойся.

Бударова.

Мнѣ успокоиться! Могу ли я? Смерть въ моемъ сердцѣ, въ продолженіе часу я терпѣла пытку, я была какъ на огнѣ, скрывала стыдъ и отчаяніе, которые душили меня... О! Идите, идите... и чтобъ не видали васъ здѣсь больше... оставьте меня, пусть меня видятъ одну, всегда одну, а вы никогда.

Владиміръ.

Дуняша меня видѣла, но вѣдь это былъ простой визитъ... Вы ее отпустите сегодня-же.

Бударова.

А Сафоевъ, а Евлалія Давыдовна?

Владиміръ.

Они ничего не узнаютъ, ничего,—мы уѣдемъ отъ нихъ далеко. Собирайся! Я побѣгу приготовиться къ отъѣзду.

Бударова.

Бѣжать, какъ преступникамъ! Да, мнѣ надо бѣжать... я женщина, я слаба, я боюсь стыда.

Владиміръ.

Софья!

Бударова.

У меня мужъ... А вамъ за чѣмъ бѣжать? Вы свободны... вы будете счастливы... вамъ приготовили невѣсту,—прекрасную партію.

Владиміръ.

Отъ этой прекрасной партіи я отказываюсь.

Бударова (*пристально смотритъ на него*).

А письмо, письмо, которое княгиня получила сегодня утромъ!

Владиміръ.

Это отказъ, самый рѣшительный.

Бударова.

Слышите, идутъ... Ради Бога, скорѣй. Карета вѣроятно готова... скорѣй по лѣстницѣ, здѣсь, уходите по осторожнѣе.

Владиміръ.

Не бойся. Прощай. (*Уходитъ. Входитъ Дуняша*).

ЯВЛЕНІЕ V.

Бударова, Дуняша *потомъ* Чингисова.

Дуняша.

Ахъ сударыня! (*Оглядывалсь*). А гдѣ-же?

Бударова.

Кто? Владиміръ Викторычъ? Онъ уѣхалъ.

Дуняша.

Ахъ, за чѣмъ же они... Если-бы вы знали...

Бударова.

Что такое?

Дуняша.

Карета княгини подъѣхала... Я сейчасъ узнала карету.

Бударова.

Говори яснѣе!

Дуняша.

Я выбѣжала на улицу. Княгиня были такъ добры, разстроены, и онѣ не хотѣли выходить, отдали карточку.

Бударова.

Она уѣхала?

Дуняша.

Онѣ хотѣли уѣхать, но когда узнали, что Владиміръ Викторычъ здѣсь...

Бударова (*съ ужасомъ*).

Ты сказала?

Дуняша.

Какъ же не сказать-съ? Княгиня думали, что они въ Италіи... А какъ только узнали, они вышли изъ кареты... на силу мы ихъ вели.

Бударова.

Ввели... Евлалію Давыдовну?

Дуняша.

Вы пойдете ихъ встрѣтить-съ?

Бударова.

О, нѣтъ, нѣтъ (*хочетъ уйти*).

Дуняша.

Ихъ сіятельство здѣсь-съ. (*Чингисова показывается въ глубинѣ, блѣдная и едва держась на ногахъ*).

Бударова (*останавливаясь*).

Ахъ! (*Дунашѣ*) Поди! (*Чингисова показываетъ знакомъ, чтобы Дуняша ушла*).

Дуняша (*Чингисовой*).

Владиміръ Викторычъ уѣхалъ-съ (*уходитъ*).

ЯВЛЕНІЕ VI.

Бударова и Чингисова.

Чингисова.

Извините, что я такъ неожиданно явилась.

Бударова.

Что вы! Мнѣ кажется наше прежнее знакомство даетъ вамъ право. (*Садятся*).

Чингисова.

Я боялась... Вашъ внезапный отъѣздъ изъ деревни, ваше молчаніе. Эта таинственность, которой вы окружили себя въ Петербургѣ.

Бударова.

Таинственность!... Мое положеніе обязываетъ меня скрываться... Бываютъ несчастія, которыхъ гораздо лучше никому не показывать.

Чингисова.

Да, вы правы. Я должна была уважать и ваше несчастіе и сама не выставлять на показъ передъ вами своего горя и своей тоски... Я бы не взошла къ вамъ, если-бъ эта дѣвушка не сказала, что мой сынъ у васъ. Я думала, что онъ такъ далеко отъ меня.

Бударова.

Ахъ, въ самомъ дѣлѣ... да... Дуняша могла вамъ сказать... Сегодня утромъ Владиміръ Викторычъ сдѣлалъ мнѣ визитъ.

Чингисова.

Визитъ! А мнѣ онъ не сдѣлалъ визита, онъ забылъ.

Бударова.

Но онъ не зналъ, что вы пріѣхали, онъ самъ только что возвратился изъ Италіи.

Чингисова.

А! Онъ былъ въ Италіи?

Бударова.

Мнѣ кажется... онъ говорилъ,... да, да онъ говорилъ.

Чингисова.

Очень можетъ быть... Я вѣрю, потому что вы такъ говорите...

Бударова.

Развѣ вы не получили письма?

Чингисова (*съ дрожью*).

Письма, вы сказали?

Бударова.

Да... Онъ говорилъ, что писалъ Вамъ.

Чингисова.

Ахъ да, я получила сегодня.

Бударова.

Я впрочемъ не знаю о чемъ онъ писалъ... онъ заѣхалъ на одну минуту... онъ говорилъ.

Чингисова.

Объ чемъ онъ писалъ, я вамъ скажу. Я люблю сына, люблю, какъ только можетъ любить мать... Мнѣ осталось жить немного, я чувствую, и хотѣла-бы, закрывая глаза, оставить его счастливымъ. Я долго искала для него хорошую партію и, наконецъ, нашла. (Этотъ бракъ даетъ моему Владиміру богатство, котораго у него нѣтъ... Богатое семейство, сильное своими связями, предлагаетъ ему союзъ, достойный его... Его ждутъ... дѣвушка красавица... одаренная. (*Останавливается на нѣсколько времени*). Счастье въ его рукахъ, и онъ отказывается для какой-то безумной любви, слушаетъ чьихъ то совѣтовъ.

Бударова.

Совѣтовъ?

Чингисова (*поправляясь*).

Ахъ, еслибы вы ему посовѣтовали, вы бы мнѣ возвратили сына.

Бударова.

Я? По какому праву я могу совѣтовать?

Чингисова.

Еслибъ въ одинъ изъ тѣхъ визитовъ, которые онъ имѣетъ честь дѣлать вамъ... Ахъ, кто знаетъ! Вашъ голосъ, можетъ быть, возвратилъ

бы его матери, которую онъ забылъ. И еслибъ случайно, (на что впрочемъ я не смѣю надѣяться), вы встрѣтили въ обществѣ женщину, которую онъ любитъ,... и (которая) кажется его любитъ... (О отчего же нѣтъ! Эта женщина, которую я жалѣю, но не осуждаю). Если вы ее знаете, вы ей можете сказать, что Владиміръ губитъ изъ за нея блестящую будущность, которой она не можетъ ему доставить. Вы скажите ей, что если счастіе, честь моего сына, для нея дороги... (о, я этому во зло) ей слѣдуетъ возвратить моего сына къ исполненію его обязанностей, возвратить его въ семейство, котораго гордость такъ щекотлива (*Бударова встаетъ, Чингисова беретъ ее за руку съ умоляющимъ видомъ*). Самъ Владиміръ послѣ благословитъ ее, а я... охъ, я буду исполнена уваженія и благодарности къ этому небесному ангелу... Вы ей скажите?

Бударова.

Да, я скажу ей.

Чингисова.

И вы думаете, что она проститъ меня?

Бударова.

Она сама нуждается въ прощеніи.

Чингисова.

Ахъ, еслибъ мой сынъ былъ свободенъ.

Бударова.

Онъ будетъ свободенъ.

Чингисова.

Вы думаете?

Бударова.

Я вамъ ручаюсь. (*Входитъ Сафоевъ*).

ЯВЛЕНІЕ VII.

Бударова, Чингисова, Сафоевъ.

Сафоевъ (*Чингисовой*).

А здравствуйте! Вы чувствуете себя лучше? Я увидалъ вашу карету и успокоился (*Бударовой*). Какъ вы блѣдны, въ какомъ волненіи... Развѣ вы ужъ знаете?

Бударова.

Я? Что?

Чингисова (*живо*).

Мадамъ Бударова говорила со мной о своемъ грустномъ и безвыходномъ положеніи.

Сафоевъ.

Ахъ, да... Бѣдная женщина, связанная съ такимъ мужемъ! Но Богъ милостивъ, Богъ милостивъ.

Чингисова.

Что за таинственность?

Сафоевъ (*Бударовой*).

Я изъ Военнаго Министерства... есть новость.

Бударова.

Какая новость? Говорите!

Сафоевъ.

Я передамъ ее съ удовольствіемъ, а вы примите безъ слабости.

Бударова (*глядя на него*).

Ахъ, вы меня пугаете.

Чингисова.

Говорите-же!

Сафоевъ.

Дѣло касается вашего мужа.

Бударова.

Ахъ!

Чингисова.

Ну, ну!

Сафоевъ.

Онъ, наконецъ, рѣшился сдѣлать кой что для своей жены.

Чингисова (*съ радостью*).

Онъ возвращается?

Бударова (*съ ужасомъ*).

Мужъ мой?... Неужели?

Сафоевъ.

Онъ умеръ.

Чингисова (*съ неудовольствіемъ*).

Умеръ?

Бударова (*съ радостью*).

Умеръ.

Сафоевъ.

Онъ убитъ при осадѣ какой-то крѣпости, ужъ тому три мѣсяца.

Бударова.

Ахъ, Богъ мой, Боже мой.

Чингисова (*подходя къ ней вполголоса*).

Это новость...

Бударова (*съ сильнымъ волненіемъ*).

Не бойтесь, что я обѣщала, я исполню. (*Едва держится на ногахъ*). Извините! (*Уходитъ*).

ЯВЛЕНІЕ VIII.

Чингисова, Сафоевъ.

Сафоевъ.

Что съ ней? Я не понимаю... Это несчастіе можно назвать счастіемъ. Впрочемъ въ такихъ случаяхъ, конечно, для вдовы приличнѣе скрывать радость, которую она чувствуетъ, (и показывать печаль, которую не чувствуетъ).

Чингисова.

Очень можетъ быть... Это ужъ ея дѣло...

Сафоевъ.

Еще новость... Дулебовы въ большомъ ходу, имъ вездетъ во всѣхъ отношеніяхъ. Вотъ какъ бы Владиміръ былъ здѣсь...

Чингисова.

Онъ здѣсь.

Сафоевъ.

Вотъ кстати.

Чингисова.

Но Владиміръ влюбленъ, я вамъ говорила, влюбленъ, какъ сумасшедшій... въ одну женщину.

Сафоевъ.

Вы ее знаете?

Чингисова.

Нѣтъ, но я знаю, что цѣпь эта будетъ разорвана.

Сафоевъ.

Не говорилъ-ли я вамъ: скромная любовь возвратитъ его вамъ.

Чингисова.

Молчите! Если я повѣрила вамъ на одну минуту, я этого не прощу себѣ во всю жизнь.

Сафоевъ.

Однако, вы видите.

Чингисова.

Довольно. Я получила сегодня утромъ письмо отъ сына: оно растерзало мое сердце. Я не знала гдѣ онъ; теперь знаю и... скоро, я надѣюсь, скоро онъ меня обрадуетъ.

Сафоевъ.

То есть будетъ ухаживать за невѣстой.

Чингисова.

Поѣзжайте къ Дулебовымъ, скажите имъ, что Владиміръ возвратился, что онъ сгораетъ нетерпѣніемъ.

Сафоевъ.

Понимаю, понимаю...

Чингисова.

Мнѣ нужно съѣздить недалеко, потомъ я заѣду сюда за Дуняшей и домой. Я буду ждать васъ. (*Уходитъ. Изъ боковой двери выбѣгаетъ Владиміръ*).

ЯВЛЕНІЕ IX.

Сафоевъ и Владиміръ.

Владиміръ.

Борисъ Борисычъ!

Сафоевъ.

Ахъ, Владиміръ, твоя матушка (*хочетъ идти къ двери*)...

Владиміръ (*останавливаетъ его*).

Нѣтъ, нѣтъ останься.—Я увижусь съ ней сейчасъ-же у нея.

Сафоевъ.

Здравствуй! Давно-ли ты изъ Италіи?

Владиміръ.

Сейчасъ только.

Сафоевъ.

Прекрасно. Сердце твое свободно, если не совсѣмъ? У тебя какая-то страстишка была, я слышалъ. Надо тебѣ, мой другъ, остепениться, да поскорѣе.

Владиміръ.

Хорошо, хорошо. (*Про себя*). Уйдетъ ли онъ?

Сафоевъ.

Нѣтъ, въ самомъ дѣлѣ. Ты мнѣ потомъ разскажешь, я тебѣ дамъ нѣсколько совѣтовъ, я прошелъ всѣ эти дѣла. Мы тутъ хлопочемъ о тебѣ, о твоей свадьбѣ.

Владиміръ (*про себя*).

Съ какимъ бы удовольствіемъ я выкинулъ его въ окно.

Сафоевъ.

Мы ведемъ дѣло отлично.

Владиміръ.

Благодарю.

Сафоевъ.

Поѣдемъ со мной сей-часъ-же къ Дулебовымъ.

Владиміръ.

Нѣтъ, мнѣ нужно видѣть Софью Васильевну, нужно говорить съ ней.

Сафоевъ.

Невозможно. Софья Васильевна погружена въ глубокую горесть.

Владиміръ.

Софья Васильевна?

Сафоевъ.

Ахъ, да, мой другъ... въ горесть офиціальную.

Владиміръ.

Я не понимаю.

Сафоевъ.

Въ-ея положеніи горе не большое овдовѣть.

Владиміръ.

Она овдовѣла?

Сафоевъ.

Ну, да. Мужъ умеръ, и да успокоится жена его съ миромъ.

Владиміръ (*съ восторгомъ*).

Вдова! Можетъ-ли это быть! Софья Васильевна вдова! Ты не обманываешь?

Сафоевъ.

Нѣтъ, да тебѣ-то какое до этого дѣло?

Владиміръ.

Ахъ, это такая несчастная женщина... Ея друзья должны быть очень рады... и я тоже очень радъ.

Сафоевъ.

Конечно, и я очень радъ, но все-таки не такъ, какъ ты. Однимъ мужемъ на свѣтѣ больше или меньше, что намъ за дѣло.

Владиміръ.

Разумѣется. Ты правъ. Я ее не увижу, ну такъ я напишу ей нѣсколько словъ. Прощай мой другъ!

Сафоевъ.

Я ѣду къ твоей невѣстѣ объявить о твоемъ пріѣздѣ.

Владиміръ (*провожая его*).

Прощай, прощай! (*Сафоевъ уходитъ*).

ЯВЛЕНІЕ X.

Владиміръ, *потомъ* Бударова.

Владиміръ.

Она вдова, она вдова. О, я съ ума сойду. (*Бѣжитъ къ двери направо и отворяетъ ее*). Софи, Софи!..

Бударова (*показываясь въ дверяхъ*).

Что вамъ нужно отъ меня?

Владиміръ (*отступая*).

О Боже! Какой пріемъ! Какая холодность! Что это значитъ?

Бударова.

Не спрашивайте! Оставьте меня!

Владиміръ.

Что я слышу! Я бѣгу къ твоимъ ногамъ предложить свое имя свою свободу, жизнь, а ты прячешь отъ меня слезы, слезы о томъ, кого нѣтъ болѣе на свѣтѣ.

Бударова.

Слезы о тебѣ Владиміръ, о васъ, о любви нашей...

Владиміръ.

Ты свободна, ты можешь быть счастлива, и ты меня гонишь.

Бударова.

Сжальтесь надъ моей слабостью! Ваше сердце тверже моего, вамъ нужно бѣжать отъ меня, я поклялась.

Владиміръ.

Кому? Ахъ, да... моя мать была здѣсь, она тебя видѣла и все-таки нѣтъ, она не можетъ знать.

Бударова.

Она все знаетъ. Какъ, отъ кого узнала она эту тайну, я не могу понять, но она знаетъ все. И если бы ее видѣли, когда она вошла, блѣдная, глаза ея впились въ мои, какъ будто хотѣли прочитать въ душѣ моей. Я хотѣла бѣжать отъ нея, но была не въ силахъ. Она требовала у меня отчета, у меня бѣдной женщины незначительнаго происхожденія, требовала отчета въ моей безумной любви къ наслѣднику громкой фамиліи, котораго ждетъ блестящая партія, и бракъ котораго ужъ объявленъ. Въ ея ласковыхъ словахъ проглядывала гордость и раздирала мое сердце. Изъ ея словъ я должна была понять: люби его, я не запрещаю, когда ему нечего дѣлать, когда ему скучно, но какъ же ты смѣешь любить, когда мы нашли ему богатую невѣсту хорошей фамиліи. — Я хотѣла спорить съ ней, но не могла, не смѣла, мать въ слезахъ требовала у меня сына.

Владиміръ.

И меня не было здѣсь, чтобы поддержать, защитить тебя. Но я пойду къ ней и скажу ей, что тебѣ она обязана спасеніемъ сына. Я скажу ей, что ты мое счастіе, моя жизнь, моя жена.

Бударова.

Нѣтъ, Владиміръ, нѣтъ, я не жена ваша, я только женщина, которая любила васъ и любитъ, женщина, которая умретъ для васъ, и которая сейчасъ жертвуетъ для васъ болѣе, чѣмъ жизнью... Но это необходимо. Прощайте! Другая ждетъ васъ, другая заплатитъ за ваше имя, за вашу любовь высокимъ положеніемъ; о я... я не имѣю другого приданаго, кромѣ горя и несчастія. Прощайте (*хочетъ идти*).

Владиміръ (*останавливая ее*).

Нѣтъ, ты меня не оставишь, ты моя, ты принадлежишь мнѣ.

Бударова.

(Мнѣ войти въ ваше семейство! Съ стыдомъ на лицѣ, съ смертію въ сердцѣ; отдать себя на ежедневное униженіе, какъ сегодня здѣсь, когда она меня спрашивала—дорого-ли мнѣ ваше счастье. О, Боже!

Владиміръ.

О, да, нѣтъ... Ты говоришь правду. Надо намъ бѣжать.)

Бударова.

Любовь васъ сводитъ съ ума, это горячка... Терять для меня положеніе, надежды.

Владиміръ.

(Что за дѣло! Я люблю тебя.

Бударова.

Отказаться отъ своей семьи...

Владиміръ.

Моя семья—это ты.

Бударова.

А потомъ, послѣ нѣсколькихъ дней счастья и забытья, ты, съ отчаянія, проклянешь меня, и я, если не убью себя, я сойду съ ума.

Владиміръ.

О! Никогда!

Бударова.

Она мнѣ сказала, что ты меня будешь проклинать.

Владиміръ.

Ты сомнѣваешься въ моей любви, ты отказываешься уѣхать... ты придумываешь пустыя отговорки). Ахъ, ты меня не любишь.

Бударова.

Я то не люблю тебя?

Владиміръ.

Ты меня никогда не любила.

Бударова.

Боже мой!

Владиміръ.

Нѣтъ, я это и прежде чувствовалъ, когда я былъ счастливъ, когда бывалъ все у твоихъ ногъ,—у тебя были сомнѣнія, угрызенія.

Бударова.

Владиміръ!

Владиміръ.

Ты меня не любишь... Это письмо, о которомъ ты твердила безпрестанно, ложь... Это изобрѣтеніе потухающей любви.

Бударова.

есчастный.

Владиміръ (*падая на колѣни*).

Ахъ, я сумашедшій... Прости, Софи, прости! Ты меня еще любишь, не правда-ли?

Бударова.

Я никогда тебя столько не любила, какъ теперь.

Владиміръ.

Ты опять моя? Мы поѣдемъ?

Бударова.

Не могу.

Владиміръ.

Ты должна.

Бударова.

Я поклялась твоей матери.

Владиміръ.

Это ваше послѣднее слово?

Бударова.

Да, и дай Богъ, чтобъ это было послѣднее въ моей жизни.

Владиміръ.

(Прощай.

Бударова (*прилегая къ его плечу*).

Владиміръ (*жметъ его руку, не глядя на него*).

Владиміръ.

Прощай! (*Идетъ къ двери и встрѣчаетъ Дуняшу*).

Дуняша.

Скажите мнѣ, Владиміръ Викторычъ.

Владиміръ.

Оставь меня! Поди прочь! (*Уходитъ*).

ЯВЛЕНІЕ XI.

Бударова и Дуняша.

Дуняша.

Вы слышали? Баринъ сердится на меня. А за что? Что я ему сдѣлала, я васъ спрашиваю. Это, должно быть, за письмо.

Бударова (*садясь въ кресло*).

Какое письмо?

Дуняша.

Письмо было къ нимъ, а я отдала княгинѣ. Княгиня обѣщали не сказывать, а должно быть, и проговорились.

Бударова.

Что, какъ, какое письмо?

Дуняша.

Вы помните, когда баринъ пріѣхалъ въ деревню, вы тутъ были, — вы хотѣли уѣхать и остались.

Бударова.

Ну, такъ что-же?

Дуняша.

Еще тогда пріѣхалъ такой большой лакей и спрашивалъ Владиміра Викторыча; княгиня очень безпокоилась... вдругъ мнѣ подали потихоньку письмо къ барину.

Бударова.

Садовникъ?

Дуняша.

Да, садовникъ.

Бударова.

Ну, говори, говори!

Дуняша.

Я боялась, что въ этомъ письмѣ зовутъ барина поскорѣй ѣхать въ Москву и вотъ прямехонько отнесла его къ княгинѣ.

Бударова.

А она его прочитала?

Дуняша.

Да-съ, потому что, когда имъ сдѣлалось дурно, я видѣла, какъ онѣ крѣпко сжали его въ рукѣ и потомъ спрятали въ карманъ...

Бударова (*горячо*).

Она его спрятала.

Дуняша.

Я знаю только, что вечеромъ, когда я раздѣвала княгиню, такъ письмо все еще было у нихъ.

Бударова.

Возможно-ли это! Мать... сама мать! Ахъ, я задыхаюсь... голова кружится. (*Подходитъ къ Дуняшѣ и беретъ ее за руку*). (Письмо... Это было письмо къ нему... его принесъ садовникъ и подалъ тебѣ... а ты отдала...

Дуняша.

Княгинѣ, она прочла.

Бударова.

И спрятала... О, это безчестно! (*Падаетъ на кресло*).

Дуняша (*съ испугомъ*).

Что съ ней? Сударыня,... Софья Васильевна! (*Входитъ Чингисова*). Княгиня.

Бударова (*встаетъ*).

Она?

ЯВЛЕНІЕ XI.

Чингисова, Бударова, Дуняша.

Чингисова.

Да, дитя мое, это я, я пріѣхала за тобой, собирайся.

Дуняша.

Сейчасъ, Ваше Сіятельство (*уходитъ*).

Чингисова.

Я очень счастлива, что вижу васъ опять, чтобы выразить свою благодарность,

Бударова.

За что?

Чингисова.

Эта услуга, которую вы мнѣ обѣщали, которую ужъ вы исполнили, можетъ быть... я вамъ заплачу.

Бударова.

Чѣмъ?

Чингисова (*удивленная*).

Ахъ, ну чѣмъ... ну, конечно, уваженіемъ.

Бударова.

Вашимъ? Вы думаете, что я въ немъ нуждаюсь.

Чингисова.

Что за разговоръ! Я не понимаю.

Бударова.

О! Вы не можете понять, что женщина, которую вы съ такимъ удовольствіемъ заставляли краснѣть, у которой вы раздирали сердце, можетъ и сама заплатить вамъ тѣмъ-же?

Чингисова.

Что вы говорите? Подумайте!

Бударова.

Вы не понимаете? Вы не можете понять, что между мной и вами еще можетъ быть вопросъ, кто изъ насъ виноватѣе, вы или я?

Чингисова.

Это ужъ слишкомъ.

Бударова.

Вы не можете понять, что письмо должно было спасти меня, и что вы сами...

Чингисова (*закрывая лицо*).

Боже!

Бударова.

Ахъ, вы понимаете? Теперь ужъ вы поняли? Вамъ стыдно глядѣть на меня?

Чингисова.

Оставьте меня... оставьте, я ѣду (*хочетъ идти*).

Бударова (*останавливая ее*).

Нѣтъ. Вы имѣли дерзость войти ко мнѣ, такъ останьтесь.

Чингисова.

Это насиліе.

Бударова.

Вы останетесь... и зачѣмъ бѣжать отъ меня? Развѣ мнѣ ужъ нечего сказать вамъ? Развѣ я тоже не могу потребовать отъ васъ отчета. Вы мнѣ говорили о чести вашего сына, о гордости вашего сына, о его благополучіи... А моя гордость, мое благополучіе? Не вы-ли это разбили, растоптали? Вы... потому что вы сами... вы меня погубили.

Чингисова.

Мадамъ Бударова!..

Бударова.

Да, вы. Я слабая, беззащитная женщина, я не желала борьбы,... я знала, что моя честь можетъ пострадать. Я оттолкнула его любовь, она меня пугала... и я была бы чиста въ его глазахъ и въ глазахъ другихъ... Но пошлая интрига вашего сына въ Москвѣ, публичный скандалъ оскорбляли вашу гордость, разрушили ваши надежды. Чтобъ исправить все это, вы не пожалѣли чести бѣдной женщины... Вы удержали меня, не дали мнѣ средства бѣжать отъ васъ и отъ вашего сына... Вы скрыли мое письмо, вы поощрили дерзость, увѣренность вашего сына, предательски подставили меня ему, какъ любовницу на одинъ день, какъ минутное развлеченіе... Вы сказали ему: иди, иди, пусть эта женщина погибаетъ.

Чингисова.

Довольно, пощадите меня!

Бударова.

Вы говорите о гордости и чести... что-жъ, я признаюсь, легко потерять и то, и другое, когда такой молодой человѣкъ, какъ вашъ сынъ... я не льщу ему... Но развѣ честнѣе, видя, что женщина борется, отнять у нея средства для защиты.

Чингисова.

Ахъ, не мучьте меня, я такъ много плакала, такъ много страдала. Сегодня утромъ, здѣсь, я не могла выносить вашихъ взглядовъ. Если слабость въ женщинѣ извинительна, то еще извинительнѣе слабость въ матери. И теперь я того и жду, что упаду къ вашимъ ногамъ... просить у васъ прощенія и позволенія назвать васъ своею дочерью.

Бударова.

Вы мнѣ матерью?.. Вы меня такъ оскорбили. Это имя... я бы такъ гордилась имъ,—но теперь я отказываюсь отъ него. Все, что я хочу,—это чтобъ Владиміръ не обвинялъ меня больше, я хочу, чтобъ, разставаясь со мною, этотъ человѣкъ, котораго я люблю больше жизни,... чтобъ онъ рѣшилъ между нами, кто изъ насъ заслуживаетъ презрѣнія.

Чингисова.

Мой сынъ! Я все въ жизни принесла ему въ жертву, и вы хотите, чтобъ онъ презиралъ меня. Нѣтъ, пусть онъ не знаетъ, никогда. Это будетъ стыдъ и смерть вмѣстѣ... Умоляю васъ Софья Васильевна... дочь моя.

ЯВЛЕНІЕ XII.

Бударова, Чингисова, *потомъ* Сафоевъ и Владиміръ.

Сафоевъ (*за дверью*).

Я тебѣ говорю.

Владиміръ (*за дверью*).

А я тебѣ объявляю.

Бударова.

Ахъ, это онъ. (*Владиміръ входитъ*).

Чингисова.

Это мой сынъ. (*Становится между имъ и Бударовой*).

Сафоевъ (*входя*).

Княгиня здѣсь, мы сейчасъ объяснимся. (*Чингисовой*). Вотъ въ чемъ дѣло... Я сейчасъ отъ Дулебовыхъ, я былъ до того краснорѣчивъ, что растрогалъ всѣхъ, и самъ разстроился: отецъ плакалъ, мать плакала, невѣста плакала... Все забыто, все ему прощено; бѣгство за границу, молчаніе, его прежнее глупое волокитство.

Владиміръ.

Борисъ Борисычъ.

Сафоевъ.

Всѣ шалости... Васъ ждутъ, княгиня, сегодня вечеромъ, васъ и его чтобы кончить дѣло. А онъ, представьте себѣ... я его встрѣтилъ сейчасъ на лѣстницѣ... онъ объявилъ мнѣ, что не поѣдетъ къ Дулебовымъ... Онъ назвалъ меня старымъ глупцомъ, что мнѣ рѣшительно все равно; онъ вашу волю называетъ деспотизмомъ.

Владиміръ.

Нѣтъ, я только хочу уѣхать изъ Россіи на долго... но прежде отъѣзда я вамъ торжественно объявляю, что пусть я буду бѣденъ, одинокъ, покинутъ всѣми, кто любилъ меня, я никогда не женюсь на Дулебовой.

Сафоевъ.

У тебя нѣтъ человѣческаго смысла. Что ты говоришь!

Чингисова.

Онъ говоритъ дѣло. У насъ съ нимъ есть долгъ, котораго богатство Дулебовыхъ заплатить не въ состояніи. Только рука и сердце моего сына могутъ поквитать насъ... Вотъ самое дорогое, что я могу предложить... (*Бударовой*). Откажитесь вы?

Бударова.

Ахъ, что вы говорите!

Сафоевъ.

Но позвольте, позвольте.

Владиміръ.

Что за чудо.

Чингисова.

Владиміръ, будь счастливъ и прими какъ милость то, что Софья Васильевна позволитъ мнѣ назвать ее своей дочерью.

Владиміръ (*подходя къ Бударбой*).

Софи!.. Столько счастья!.. Это не сонъ?

Сафоевъ (*разводя руками*).

Ахъ ты, Господи Боже мой, что-жъ это такое? Дядя что-ль пріѣхалъ къ ней изъ Америки?

Чингисова.

Будьте счастливы и простите мать.

Сафоевъ (*Чингисовой тихо*).

А та, другая-то? Ну вотъ я вамъ говорилъ... Эти романы всегда такъ кончаются... Страсть не серьезная... онъ любилъ пока... до времени, а вотъ теперь исполняетъ ваше желаніе безъ всякаго противорѣчія.

конецъ.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

СТРАН.

Лукиан. **О пляске.** Диалог. Перевод с греческого, предисловие и примечание *А. И. Малеина.* 7

Боянус, С. К. **Внешний обиход придворного времени Королевы Елизаветы** 54

Срезневский, В. И. **Юбилейный альбом И. И. Сосницкого.** 69

Модзалевский, Б. Л. **Из архива артиста М. И. Писарева.** (Письма Островского, Потехина, Полонского, Аверкиева и М. Садовского) 80

Переселенков, С. А. **А. В. Сухово-Кобылин** 125

Спиридонов, В. С. **А. Н. Островский в оценке А. А. Григорьева.** 157

Григорьев, А. А. **О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене.** 175

Гнедич, П. П. **Мои цензурные мытарства.** Воспоминания. 196

Перетц, В. Н. **Несколько мыслей о старинном русском театре** 217

Островский, А. Н. **Пока,** комедия в 3 действиях с предисловием *А. С. Полякова* 226

Обозрение сезона за 1918/1919 г.г. в Петроградских Государственных Театрах, список артистов и служащих в это время и статистика переносится во II часть «Ежегодника», в настоящее время приготовленную для печати. В качестве приложения будет дан указатель к «Ежегоднику Императорских Театров» за все время его существования.

Р. В. Ц. № 255.—Петроград.—1000 экз.